

"الخطاب النقدي الاستشراقي والشعر العربي"

الاستشراق الألمانى

د. حسن يوسف



225

الخطاب النقدى الاستشراقى والشعر العربى

(الاستشراق الألمانى)

د. حسن يوسف



سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة



تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• الخطاب النقدى الاستشراقى والشعر العربى
• د. حسن يوسف
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2015م
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: حسام رمضان
• الإعداد الفنى: وحدة التجهيزات
• رقم الإيداع: ٤٥٢٥ / ٢٠١٥
• الترقيم الدولى: 978-977-92-0123-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

الخطاب النقدى الاستشراقى والشعر العربى

مقدمة رئيس التحرير

لعلنا نسن هنا سنة نقدية حسنة فى هذه السلسلة الموقرة عندما نحاول أن نستضيف فى رحابها الثقافى الأصيل وجها نقديا جديدا ممثلا فى الخطاب الأدبى والنقدى المقارن،الذى يمثل أساسا منهجيا ومعرفيا ركينا من أسس العقل النقدى العربى،ليس هذا فقط بل نحن نتمنى على القائمين على الثقافة الجماهيرية أن يعضدوا هذا المسعى بإصدار سلسة مقارنة مستقلة تكون معنية بمشاغل العقل النقدى العربى المقارن،وعلى كل حال فإن أول الغيث قطرة،وسوف نجتهد مع كتابنا الكرام على طول الوطن العربى وعرضه فى متابعة وجوه النقد المقارن من جهة ،ونشر تراجم الخطابات النقدية الاستشراقية حول الأدب العربى القديم والمعاصر من جهة أخرى،وياليت وزارة الثقافة ـ وهى جهة ثقافية جماهيرية مهمة للغاية ــ تقوم بهذا المشروع العربى المؤسسى فى ترجمة كل الخطابات النقدية الاستشراقية فى جميع اللغات العالمية إلى اللغة العربية وتثمين دورها فى الحوار الثقافى والجمالى والحضارى بين الشرق والغرب،وخلق نافذة إنسانية مشتركة يطل بها العالم كله بعضه على بعض فى إخاء إنسانى نبيل.

ومن المعروف أن التلقي الثقافى والجمالى فى سياقه الغربي قد نبت داخل مجاله التاريخي والمعرفي والفلسفي الموضوعى الخاص به.ولكن يبقى السؤال النقدي العربي جوهرياً حول مدى دقة الناقد الغربي فى معالجة الأدب والثقافة العربية. مما يمكننا من التفكير فى بناء نقد عربي – لا أقصد بالعربية هنا أى تصور جغرافي ضيق او تصور شوفينا سياسى بغيض – أصيل مدرك للسياقات المعرفية والجمالية التاريخية المتغايرة بين تصور النظرية النقدية فى الغرب وتصورها فى أدبنا العربي المعاصر؟ فمن باب أولى أن نحسن ممارسة التلقي الثقافى والجمالى المقارن الواعي بين حضارات وثقافات وتصورات جد مختلفة وما تطرحه من هموم جمالية ومعرفية وفلسفية وسياسية مغايرة؟

إن الاستشراق يمثل حالة حوار كونى إنساني وثقافى وحضارى من لون فريد،شابه الحيدة والموضوعية حينا كما التوت به الطرائق والسبل فانحرف عن مساره وشوه مقاصده فى أحيان أخرى.ذلك أن حركة الاستشراق حركة فكرية ثقافية معقدة الدوافع والاتجاهات والرؤى، قد ارتبطت منذ بدايتها بدوافع جد معقدة منها الدينى والأيديولوجى والاقتصادى والنفسى والعلمى.ولقد شد الشرق الإسلامى بحضارته العظيمة وثقافته المميزة ولغته العريقة وفنونه الكثيفة عقول الدارسين والباحثين من جميع أصقاع العالم.ولانستطيع أن نحدد بدقة متى بدأ الاستشراق.فأغلب ظننا أنه بدأ منذ زمن بعيد جدا.ولعل أهم الأسباب التى جعلت الشرق محط أنظار الغرب سقوط الأندلس وبدايات الحروب الصليبية.حيث

قويت لدى الغرب مشاعر معقدة مضطربة تجاه هذا الشرق العربى الإسلامى الذى فرض نفسه بصورة قوية على الساحة الدولية وصلت أقاصى حدود أوربا، فتوقفوا وقفات تاريخية عديدة أمام الطارق الجديد الذى تربع على عرش التاريخ بحضارته المؤثرة القوية متفوقا على أثينا وروما.

حقا كانت الدوافع الدينية والعصبية البغيضة سببا مهما ضمن أسباب أخرى كثيرة فى تعرف الرجل الأبيض على الآخر الإسلامى ولكن كانت هناك أسباب أخرى اقتصادية وثقافية وعلمية وسياسية جرت أوربا والعالم كله جرا إلى هذه المنطقة الاقتصادية المهمة فى العالم حيث يرقد فيها أهم الممرات المائية ومعظم المخزون العالمى من الموارد والثروات الطبييعة فمن الطبيعى أن تكون محط أطماع سياسية كثيرة.

يقول المستشرق (مكسيم رودنسون) (كان هناك دافع آخر أدى إلى زيادة المعلومات عن العالم الإسلامى وهو الدافع الاقتصادى المتمثل فى السعى نحو التجارة المربحة) ومن ثمة كان الاستشراق مقدمة للغزو الاقتصادى الذى أعقبه الغزو العسكرى للشرق ثم محاولة السيطرة عليه أيديولوجيا ورمزيا، ومن هنا مثل الاستشراق حالة معرفية وسياسية وثقافية وتاريخية واقتصادية جد معقدة تحاول بكل الطرق المرئية واللامرئية معرفة الشرق الأوسط الإسلامى ومن ثمة التعرف عليه من جميع جوانبه، يقول ألبرت ديتريش(A. Dietrich): (المستشرق هو ذلك الباحث الذى يحاول دراسة الشرق

وتفهمه.ولن يتأتى له الوصول إلى نتائج سليمة فى هذا المضمار مالم يتقن لغات الشرق). أما مصطلح الاستشراق فلم يرد فى معاجمنا العربية نظرا لحداثة وجوده ومغزاه ومقاصده ولكن هذا لايعنى عدم انفتاح الثقافة الغربية قديما وحديثا على باقى الثقافات والحضارات.فالمصطلحات ليست مجرد نحت كلمة. أو تحديد لفظ.أو ترجمة مدلول.فللمصطلحات أيضا سياقاتها الفكرية والحضارية ورؤيتها المعقدة للعالم، ومن هنا كان المصطلح تركيبة معرفية وجمالية وثقافية متشابكة ومتفاعلة. تتناوبها سياقات شتى لا تكف عن الحراك والجدل والتغير والتحول، هذه التركيبة المعرفية المعقدة.دائما تتراوح جدليا داخل نسق الثقافة الواحدة. أو فى علاقتها الثقافية الجدلية مع الآخر فى صور تتناوب بين النسبى والمطلق، والكلى والجزئى،والثابت والمتحول،وذلك ضمن سياقات متعددة متجادلة جمالية وفلسفية وحضارية وثقافية.وقد أطلق اسم مستشرق بصورة عامة على البحاثة الخبير فى اللغات والحضارات الشرقية.أما مصطلح الاستشراق فقد أطلق على العلم الذى يدرس كافة الصور الثقافية المكونة للعقل الشرقى،وقد عرفت كلمة مستشرق لأول مرة فى اللغة الانجليزية عام 1779.وفى فرنسا عام 1799.

ويعرف إدوارد سعيد مفهوم الاستشراق بصورة أدق فى كتابه عن الاستشراق قائلا :(الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودى ومعرفى بين الشرق وفى معظم الأحيان الغرب)، ومن ثمة

فالمستشرق هو (كل من يقوم بتدريس الشرق أو الكتابة عنه أو بحثه ويسرى ذلك سواء أكان المرء مختصا بعلم الإنسان (الأنثربولوجى) أم بعلم الاجتماع أو مؤرخا أم فقيه لغة (فيلولوجيا) فى جوانبه المحددة والعامة على حد سواء هو مستشرق ومايقوم به هو او هى بفعله هو استشراق).ومن ثمة فالاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقى كما يقول عادل الألوسى فى كتابه عن (التراث العربى والمستشرقين) : (فكل عالم غربى يشتغل بدراسة الشرق لغاته أو آدابه أو حضارته وأديانه فهو مستشرق) ويحدد الدكتور حمدى زقزوق فى كتابه (الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضارى) مفهوم الاستشراق (بمعنيين : أحدهما عام والثانى خاص.فأما العام فالمقصود به:دراسة الشرق كله أقصاه ووسطه وادناه.ليمتد إلى الأمم المتاخمة للمحيط الهادى فى لغاته وآدابه وحضارته وأديانه فيما يقتصر المعنى الخاص على الدراسات الغربية المتعلقة بالشرق الإسلامى فى لغاته وآدابه وتاريخه وعقائده وتشريعاته وحضارته بوجه عام). ويعرف الدكتور حسن يوسف صاحب هذا الكتاب مصطلح الاستشراق ناقلا عن اسحق موسى الحسينى فى كتابه عن (الاستشراق نشأته ، وتطوره ، وأهدافه).القاهرة. ص1 وما بعدها. قائلا: (أطلق مصطلح الاستشراق Orientalism على الدراسات التي يقوم بها جماعة من علماء الغرب : لعلوم الشرقيين ، ولغاتهم ، وأديانهم ، وتاريخهم ، وحياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .ولفظة « استشراق » – ومشتقاتها – مولدة ، استعملها المحدثون من الترجمة الانجليزية

، ثم استعملوا من الاسم فعلاً ، فقالوا استشرق . وليس في اللغات الأجنبية فعل مرادف للفعل العربي . والبعض يؤثرون استعمال « علماء المشرقيات « بدلاً من « مستشرقين « ويؤثرون استعمال « مستعرب « لدارس العربية ، مقابل اللفظة Arabist .

وقد شاعت لفظة « استشرق « ولفظة « مستشرق « ولفظة « استشراق « أكثر من بقية الألفاظ الأخرى) . وجاء في كتاب (المستشرقون البريطانيون) لآربري (المستشرقون البريطانيون ، أ.ج. أربري ، ترجمة محمد الدسوقي النويهي ، لندن ، مكميلان ، 1946م ، ص7 وما بعدها . : كان المستشرقون أولئك الذين نادوا بالتعليم والأدب الهنديين ، بينما سُمي معارضوهم الذين رغبوا في أن تكون الانجليزية أساس التعليم بالهند (المتجلتزون) Anglicists) واستعمل المستشرقون الألمـان نفس اللفظة بتغيير طفيف فصارت لديهم Orientolist ، وأفردوا للدراسات الأدبية مجالات تحمل نفس الصفات مثل : مجلة عالم الشرق « Die welt des orients « ، ومجلة المستشرقين الألمان التي كانت تصدر من بيروت ، وغيرها من المقالات والدراسات التي اهتمت بدراسة الأدب العربي وبخاصة الشعر الجاهلي في عدد من المجلات المتخصصة في الشرق والدراسات الإسلامية من مثل ذلك : « مجلة الإسلام Der Islam « ، و « كتاب الدراسات الإسلامية Islam Studien « . الذي يخرج كل عام دراسة قيمة عن الأدب العربي القديم يحثهم على هذا الدافع العلمي المتمثل في اطلاع المستشرقين الألمان على حضارات الشرق وثقافاته

.ولقد تعددت مدارات الاستشراق وفلسفاته ومناهجه مقاصده باختلاف ثقافات المستشرقين ومناهجهم.

فهناك المدرسة الفرنسية التى تعد من أقدم المدارس نظرا للظروف التاريخية التى جعلت فرنسا تهتم كثيرا بالعالم العربى خاصة شمال أفريقيا بدءا بالفتوحات الإسلامية ومرورا بالحروب الصليبية وليس انتهاءا بالغزو الاستعمارى الحديث،وتعود الكراسى الأولى لتدريس اللغات الشرقية فى فرنسا إلى عام 1245. ويقع على رأس المدرسة الاستشراقية الفرنسية (لويس ماسينون) و (ليفى بروفنسال) ورجيس بلاشير وجاك بيرك وإيتيان دينيه الذى انتهى به الاستشراق إلى اعتناق الإسلام،ثم يأتى المستشرق الكبير (كليمون هيار) الذى قدم نقدا علميا موضوعيا فى كتابه (تاريخ الآداب العربية) ونشر فى عام 1923 لكتاب المستشرق الألمانى (كارل بروكلمان) فى كتابه (تاريخ الأدب العربى).

وهناك المدرسة الإنجليزية الاستشراقية التى يقع على رأسها أنتونى بيفان وتشارلز ليال الذى حقق المفضليات وديفيد صمويل مرجليوث أستاذ اللغة العربية فى أكسفورد والذى ترجم معجم (الأدباء) لياقوت الحموى،ورسائل أبى العلاء المعرى وأحاديث التنوخى،وهو الذى فتح باب الانتحال فى الشعر الجاهلى وتابعه من بعده تلمذه الدكتور طه حسين.

وهناك المدرسة الاستشراقية الإيطالية والتى يقع على رأسها (كارلو نللينو) الذى أسهم فى تأسيس الجامعة المصرية وكان

يعمل بها أستاذا للآداب العربية وكان يكتب دروسه تحت عنوان (تاريخ الآداب العربية) وكان الدكتور طه حسين من أشد المعجبين بدروسه ومناهجه،وهناك المستشرق سكياباريللى الذى حقق رحلة ابن جبير،والمستشرق إغناطيوس جويدى الذى حقق (خزانة الأدب) للبغدادى. .

ثم تأتى المدرسة الاستشراقية الروسية التى كانت سباقة فى علم الاستشراق نظرا للقرابات التاريخية والجغرافية بين روسيا والعالم العربى فقد انتشر الإسلام فى روسيا مبكرا عن بقية أوربا،وقد ظهر الاستشراق مبكرا فى جامعة خاركوف 1805، وجامعة قازان 1807،وجامعة موسكو عام 1811،وجامعة سان بيتر سبورغ عام 1818،ويأتى العلامة الروسى (إغناطيوس كراتشكوفسكى) على رأس هذه المدرسة ويعد من أهم مستشرقى روسيا قاطبة ونظرا لنبوغه فى اللغات والآداب الشرقية فقد انتخب عضوا مراسلا لمجمع اللغة العربية فى دمشق،ومن أعمال كراتشكوفسكى (أبو العلاء المعرى - بلاغة قدامة ابن جعفر - والشعرية العربية فى القرن التاسع الميلادى - والحضارة العربية فى إسبانيا) ويقع كتابه (تاريخ الأدب الجغرافى العربى) على رأسى كتبه المهمة ويقع فى مجلدين كبيرين.

وتأتى المدرسة الأمريكية حديثة للغاية عن بقية هذه المدارس الاستشراقية،وقد دعت إليه فى أمريكا الدواعى السياسية والدبلوماسية والاستخباراتية وكان معظم اهتمامه اللغويات

والفلسفات والحوال السياسية ولم يعن بالأدب ومظاهره إلا قليلا. ويرجع إدوارد سعيد أسباب ذلك إلى (أن الاستشراق الأمريكي ينحدر من أشياء مثل مدارس الجيش اللغوية التي تأسست خلال الحرب العالمية وبعدها.واهتمام الحكومات والشركات المفاجيء بالعالم اللاغربى فى مرحلة مابعد الحرب والتنافس فى الحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتى والموقف التبشيرى المترسب بإزاء الشرقيين).ثم تأتى أخيرا المدرسة الألمانية وهى مايهمنا كثيرا فى كتاب الدكتور حسن يوسف عن (الخطاب النقدى الاستشراقى الألمانى) حول شعرنا العربى القديم.

ولقد تفاوتت مواقف المستشرقين من التراث العربى وفنونه وجمالياته وعلومه وثقافاته بين المواقف الجمالية والثقافية الجادة الأصيلة والمواقف الانغلاقية التعصبية.وكلنا يعرف من واقع قراءاته للمستشرقين كثيرا من مزالقهم المنهجية المتعصبة سواء عن سوء فهم أو سوء قصد ونعرف أيضا كثيرا من إضاءاتهم المعرفية المستنيرة.فهناك منهم من زيف حقيقة موقف الإسلام من الشعر وموقف النبى نفسه - صلى الله عليه وسلم - من الشعر.وقد قدم (كارل بروكلمان) رؤيته المتعصبة لذلك مدعيا أن النبى كان شديد البغض للشعر ولولا حاجته لشاعر يرد على وفود القبائل التى جاءت لتعرف الإسلام ماسمح لأحد بقول الشعر.وهناك من المستشرقين من شكك فى أصول الشعر العربى وعلى رأسهم (صمويل مرجليوث) فى كتابه عن (أصول الشعر العربى).مدعيا التشكيك فى وجود الشعر

العربى قبل الإسلام مشككا فى نصوصه ورجاله ورواته.زاعما أنه كان صنيعة الوضاعين الكذبة فى العصور التالية للإسلام وقد تأثر به الدكتور طه حسين فى كتابه عن (فى الأدب الجاهلى). وهناك من المستشرقين من شكك فى أصالة الإبداع العربى و شحوب إبداعية العقل العربى.(فقد اعتقد (كينغليك) مثلا ان ألف ليلة وليلة من الحيوية والابتكار بحيث يستحيل ان يكون قد أبدعها مجرد شرقى هو من حيث الإبداع شىء ميت ومومياء عقلية).أما لويس ماسينون فقد رأى أن التصوف الإسلامى يمثل حالة إنسانية وروحية راقية وذلك راجع إلى التأثر بفكرة التثليث المسيحى.كما تصورميجيل بلاسيوس المستشرق الإسبانى أن كتاب طوق الحمامة لابن حزم الندلسى يمثل حالة عاطفية روحية مرهفة للغاية وواضحة وصريحة ودنيوية مما يجعل كل ذلك راجع إلى أصوله المسيحية المثالية التى ورثها عن آبائه الإيبيريين فى إسبانيا.وقد زعم إرنست رينان ان العقل الفلسفى العربى هو النسخة الأخرى من العقل الفلسفى الغربى.وكأن التفلسف حق مطلق للعقل الغربى وحده دون عقول البشرية جمعاء وليس للعرب نصيب من ذلك.أما فرانز روزنتال فقد رأى أن الشعرية العربية لاترقى أبدا لمستوى الشعرية التركية أوالفارسية القائمة على الفكر والتأمل بينما الشعر العربى غنائى خلو من العمق والأصالة التأملية.ولو رحنا نعدد مزالق المستشرقين فى رؤيتهم للأدب العربى والعقل العربى لوقفنا على الكثير والكثير مما شاب أحكامهم من الأحكام القبلية الجاهزة.ومعظمهما إما راجع إلى سوء فهم أو سوء قصد.

ويمكن القول بصورة عامة بأن حركة الاستشراق قد أفادت بمناهجها ومعارفها والتفاتات باحثيها إلى كنوز التراث العربي، ووضع أسس التنقيب عنه وتحقيقه ونشره.كما وجهت الأنظار العربية إلى موضوعات جد مهمة كانت غائبة، وقضايا لم تكن مثارة من قبل. ولقد استطاعت حركة الاستشراق عبر قرون من البحث العلمى الجهيد المتواصل أن تكون إدراكا نقديا غربيا مركبا متعدد التوجهات والرؤى عن الأدب العربى وفنونه وأجناسه كان له عظيم الأثر فى رج المسلمات الجمالية والمعرفية التى درج عليها وعينا بموروثنا الجمالى التراثى والبلاغى العربى،مما أحدث كثيرا من الهزات المنهجية والمعرفة والسياسية فى علاقتنا بذواتنا من جهة وعلاقتنا بالعقل الجمالى والفلسفى والثقافى الغربى من جهة ثانية.

فإذا رجعنا إلى هذا الكتاب الذى يقدمه لنا اليوم الدكتور حسن عبد العليم يوسف طالعنا جهود أبرز المستشرقين الألمان في بحوثهم عن الأدب الجاهلي . وتدل الدراسة على أمرين مهمين: الأول: خصب دراسات المستشرقين الألمان التي تتناول موضوعات الشعر الجاهلي وقضاياه وظواهره الفنية والثاني : إحاطة الباحث بهذه الجهود إحاطة واعية . مكنته من نقلها إلى العربية ونقدها في ضوء بحوث العرب القدامى والمحدثين . وبذلك وضعها في إطارها الصحيح وسلط عليها الأضواء من كل جانب . فقد رأى الدكتور حسن أن عددا كبيرا من المستشرقين الألمان قد عالجوا أدبنا العربي القديم بالدراسة والتمحيص . والبحث والتقصي . فناقشوا بنيته التركيبية

والنحوية والصرفية والأسلوبية ، كما نزعوا إلى التحليل فوقفوا عند وجوه الانتحال ، وشواهد السرقات ، واقتفوا أثر كل تغير عرفته القصيدة العربية القديمة بكل إمعان وحرص واهتمام . ومن ثمة يأتى موضوع هذا الكتاب ليحقيق هدفا نقديا فى الكشف عن الاتجاهات النقدية الألمانية المعاصرة فى وقوفها على أدبنا العربى القديم محاولين الكشف عن هذه العلاقة النقدية الجدلية بين الفكر النقدى لدى المستشرقين الألمان وبين طبيعة الأدب العربي القديم.

وقد حاول المؤلف أن يبين التزام عدد كبير من المستشرقين بأحكام النقاد القدامى فى معالجتهم للشعر العربى القديم مثلا لذلك بـ « إيفالد فاجنر « كأحد النقاد الألمان المعاصرين ، الذين يتعاملون مع الأدب العربي القديم بأسلوب نقادنا العرب القدماء ، وكتاباته النقدية تكاد تطابق نظريات الآخرين أمثال : « رودو كاناكس « و « جولد تسيهر « و « بروينلش « و « فيرنر كاسكل « ، وغيرهم ممن ترتبط دراساتهم الأدبية بالمقاييس النقدية القديمة ، وإن كان المنهج مغايراً بعض الشئ في التحليل اللغوي والأسلوب إلا أنه في نهاية المطاف يصب في بوتقة واحدة وفكر واحد .

كما يتبين للمؤلف أن منهجية الاستشراق الألمانى تفتح الباب واسعا لتبين لنا سمة هامة في اتجاهات المستشرقين الألمان المعاصرين ، وهي اعتمادهم الكبير على نتائج من سبقهم من المستشرقين عربا وألمانا في تحليل نص أو ظاهرة أدبية ، وكأنها مسلمات لا ينبغي المرور عليها مرة أخرى ، أو نتائج عملية تأخذ شكلاً نهائياً

لا رجعة فيه ،بل على العكس نراه يجنح دائماً إلى آراء من سبقوه ، ويعول عليها أحياناً . ويقيس على آراء نقادنا العرب القدماء في أغلب المواقف . صنيع « فاجنر « في انطباعاته عن شعر « الخنساء « ، عندما ردد ما قاله « جولد تسيهر « و « رودو كاناكس « ولم يخرج عن تبعيتهما إلا في القليل النادر .

ولقد تبين للمؤلف هذا المنحى المنهجى تارة أخرى لدى « إيفالد فاجنر « في دراسة الأدب العربي القديم من خلال مقدمة كتابه الثاني في الدراسات العربية القديمة ، الذي يشمل تطور الشعر العربي القديم بداية من العصر الإسلامي حتى عصر البويهيين ، مما يؤكد التزامه بالأطر والمعايير النقدية العربية القديمة . على الرغم من وجود طائفة أخرى من النقاد اهتمت بتفسير الأدب العربي القديم في ضوء المنهج الأسطوري ، صنيع « فالتر براونه « في تفسير ظاهرة النسيب ، واعتقاده أن الشعراء القدماء صدروا في نسيبهم عن مشاعر صادقة في نفوسهم تمثل نوعاً من القلق الوجودي . كما أيدت المستشرقة الألمانية « ريناتا ياكوبي « زعم « براونه « وركزت في أغلب دراساتها على العوامل النفسية التي تكيف ذات المبدع ، وتساهم في ابتكاراته ، معتمدة على التحليل النفسي كأحد المآخذ الرئيسية التي واجهها « فرويد « بشكل خاص ، مثلما فعل المستشرق « فيرنر كاسكل « في تفسيره ظاهرة الوقوف على الأطلال كنوع من الرثاء . ولقد احتد النقاش النقدى النفسى بين النقاد الألمان المعاصرين في أمورشتي تخص المقدمة الطللية ، وقصائد المديح ، وذكر الناقة ،

وظاهرة الغزل العذري ، والفردية ، وهذا ما نلمسه في كتابات « ريناتا ياكوبي « على وجه الخصوص ، وأغلب هذه الاجتهادات تمثل نشاطاً فكرياً عميقاً يأخذ من نظريات الأدب والنقد ما يستطيع أن يقدمه بوضوح ، دون الجنوح بالمنهج العام ، أو طغيان معايير دون أخرى بل ينظر إلى الأدب العربي القديم بما يناسبه ، ليس من قبل كل الدارسين والمهتمين بدراسة أدبنا العربي القديم ، ولكن من قبل طائفة من المستشرقين ترجح ميزاناً نقدياً سليماً قلما يشذ أو يجور .

وهناك دراسات المستشرق « فالتر براونه « التي ينزع فيها نحو المنهج الأسطوري في تفسير الشعر العربي القديم، وبخاصة ظاهرة النسيب فعزاها إلى البحث عن المجهول المتمثل في القضاء والفناء والتناهي . إن المستشرق الألماني « فالتر براونه « يرى أن النسيب بأنواعه المتعددة ، وعلى اختلاف مظاهره الشكلية وصوره الخارجية كان يخضع لفكرة واحدة ، ويندرج تحت غرض واحد هو (اختبار القضاء والفناء والتناهي) فإن الإنسان في كل زمان ومكان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته . لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته غير أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم ، وإنما كان حافزاً يحفزه على الإقبال على الحياة واستئناف الرحلة بروح وثابة . واعتبر « براونه « النسيب ظاهرة تحمل ملامح من التفكير الوجودي ، واعتقد أن موضوع اختيار القضاء والفناء والتناهي هو الذي حرك الإنسان في كل زمان ، وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم أهميته . كما اعتقد « براونه « أن الشعراء صدروا في

نسيبهم عن مشاعر صادقة في نفوسهم ، تمثل نوعاً من القلق الوجودي ، وأن الأحاديث التي ذكروا فيها أيامهم السعيدة ، ووصفوا ساعات اللهو والشرب والهزل والمداعبة ، كانوا يتكلمون عنها بصرخة من الألم ، لشعورهم بأن اللهو قد مضى وأن الشباب فنى ، ثم يقرن هذا الموقف بموقف الإنسان في التاريخ كله ويرجع ذلك إلى أن الإنسان يشعر دائماً بتهديد القضاء ، وتوعد الفناء ، وهو ينظر إلى الموت اليقين . ويخلص من حديثه هذا فيقول : إن في الشعر القديم مسائل شبيهة بتلك التي تثيرها الفلسفة الوجودية.. فإذا سلمنا بما زعمه (فالتر براونه) عن الشعر الجاهلي فإن علينا أن نوافق أيضاً على ما قدمته لنا المستشرقة الألمانية « ريناته ياكوبي « في مقالتها : (بدايات شعر الغزل العربي) التي تؤكد فيها زعم « براونه « بل وتزيد عليه بقولها : إن الغزل الذي يعقب بكاء أطلال المحبوبة ليس فيه إلا استكمال لنوازع النفس تجاه الحياة بعد أن أحاطها اليأس من كل جانب ، فالفراق يعني الموت ، أما الغزل فيعني الحياة ، أو قل إن السكون يعقبه حركة مما يتطلبه الانتقال من حال إلى حال .

لقد تعددت المناهج النقدية لدى المستشرقين الألمان تعدد ثقافاتهم ومعارفهم ومناهجهم فهناك المستشرق « زيدن شتكر « الذى تستند دراساته على الناحية الإحصائية في رصد الظواهر الأدبية ، كشيوع فن دون آخر عند شاعر بعينه . والتركيز عند هذا الناقد يأتي مصاحباً للدراسات التي تمت في هذا المجال ، فيقيم علاقات كتاباته

من حيث انتهى الآخرون . وقد اتخذ المؤلف من دراسات « تيلمان زيدن شتكر Tilman Seidensticker مثالاً للعملية الإحصائية للشاعر القديم « الشمردل بن شريك « إذ أشار في دراسته إلى غلبة فن النسيب عند الشاعر ، وتليه أغراض أخرى أقل أهمية . ومثل « زيدن شكر « فعل « موللر « حين قارن بين الألفاظ المكررة في قصائد « لبيد بن ربيعة « في كتابه « أنا لبيد وهذا هو هدفي « . إن « تيلمان زيدن شتكر Tilman Seidensticker « تلميذ « فاجنر « ، وقد حقق لشعر « الشمردل بن شريك « بطريقة إحصائية . فالأغراض التي يضمها ديوان الشاعر تقيد في جدول عام ينسب معلومة ، يحدد من خلالها ميدان تفوقه بتغليب جانب على آخر ، كماً وليس كيفاً . ويتم التفاعل مع اللغة التي يحتويها النص دون النظر إلى البيئة التي أنتجته والعوامل التي صنعته والشاعر الذي أوجده . كذلك يتم تقسيم القصيدة إلى وحدة بيئية كعادة دراسة المستشرقين الألمان لنصوص الأدب العربي .

وقد قسم المستشرق الألماني « زيدن شتكر « فى جدوله الأسلوبى الإحصائى قصائد(الشمردل بن شريك) إلى خمس مجموعات تتضمن غرض النسيب الشائع في مقدمات قصائد الشاعر . يذكرها بنسب عدد الأبيات أولاً ، تليها الرحلة الموضوع الذي اعتبره الناقد الألماني الغرض الأصلي من القصيدة ، ثم يعقبه بالخاتمة أو الجزء الختامي . فالمجموع الكلي لعدد أبيات كل قصيدة ، ليصل إلى نسبة عامة كلية تبرز جنوح الشاعر نحو غرض بعينه دون آخر . ويرتب على

ذلك جملة آراء واستنتاجات بلاغية تعكس المقارنات والاستبدالات التي ترددت في القصائد وحرص الشاعر على التمسك بها في أكثر من غرض شعري .

ويرى الكاتب أن دراسات المستشرقة الألمانية « (ريناتا ياكوبي «) قد وقفت موقفاً وسطاً لإيجاد توازن واقعي بين ما يدرس ، وما ينبغي أن يقاس به من نظريات ، وذلك في معرض ردها على آراء المستشرق « موللر « ، مشيرة إلى أن النمط التاريخي الذي تفرزه قصائد معلقات الجاهليين يخضع لأصول وقواعد تختلف في بواعثها وتكوينها عن أنماط النظريات الحديثة ومناهجها التي قد تنطبق على أساطير اليونانيين ومن سار على دربهم . وكأنما أخذت (ريناتا ياكوبى) على عاتقها مهمة الدفاع عن الشعر العربي القديم ، باتجاهاته ومكوناته ، وفنونه بشكل يدعو إلى التأمل والدراسة ، والتصنيف لكل ما أوردته في كتاباتها التي تكاد تماثل كتابات نقادنا العرب المحدثين ، مع التأكيد في أغلب مقالاتها على أهمية معرفة المبدع وظروف البيئة المحيطة به . فالنص لا يميز بدون شاعره ، كذلك لا ينبغي تقويمه إلا من خلال معرفة صاحبه . ومن ثمة نجد الكاتب لايخفي إعجابه بهذه المستشرقة ريناته باكوبي Renate Yacobi « التي التى عكفت على ترجمة كتاباتها التى تتميز بالموضوعية ، وتعتمد إلى حد كبير على الحدس في تحليل النصوص الأدبية القديمة . ذلك أن الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي تعتمد على الحدس والإحساس الباطني ، ولكن هذا ليس معناه أن الأسلوبي يقف على أرض هشة

. إنه يلاحظ سمة لغوية ، ويستشعر دلالتها الأسلوبية ، فالحدس له مكانته الأساسية في هذا المنهج ، وهو الخطوة الأولى في عملية التحليل دون الإرتماء الكلي في أحضان الانطباعية الذاتية ، فالمنهج اللغوي الأسلوبي يعتمد على الإحصاء الكمي والدليل اللغوي للتأكد من سلامة النتائج ،كما يتجنب التعبيرات غير العملية في التحليل ، ولا يؤمن بالفكرة التي تقول : إن قصيدة الشعر كالزهرة الجميلة يفقدها سحرها ويجردها من روعتها تحليلها ودراستها ، وانعام النظر فيها في ضوء العقل .

ثم يأتى المستشرق « جولد تسيهر Ignaz Goldziher وهو من أصحاب الاتجاه الإيجابي في الاستشراق الذين عملوا على دراسة حضارتنا وتراثنا العربي القديم دراسة جادة متخلصين شيئاً فشيئاً من الهوى والتعصب ، فكشفوا عن حقائق هامة ، وفتحوا السبيل أمام دراسات جديدة متميزة بجدتها وحيادها ، وشهدوا الحضارة العربية بأصالتها وسموها ورفعتها إن « جولد تسيهر Ignaz Goldziher « العلامة الألماني يعد من أول الباحثين في ميدان الشعر العربي القديم . والدكتور « ايفالد فاجنر Ewald Wagner « وهو من المستشرقين الكبار في عصرنا الحاضر فقد كتب بحوثاً قيمة في تاريخ الأدب العربي ، ثم عكف على ديوان أبي نواس ليحققه في مجلدات خمسة بعد أن اختلت نصوصه في الطبعات السابقة واضطرب الناس في أمر شعره بين أصيل ومنحول . ومعظم دراساته في الشعر العربي من الجاهلي حتى العباسي تنحصر في إبراز فنون الشعر وعلاقتها بالشاعر

وبيئته . وتلميذه « شولر « الذي حقق الجزء الرابع من ديوان أبي نواس في « الطرديات « . وتلميذه « زيدن شتكر Tilman Seidensticher « الذي حاز على درجة الدكتوراه في شعر « الشمردل بن شريك Die Gedichte des Samardal Ibn Sarik « في سنة 1983م , مما يدل على تواصل اهتماماتهم بالشعر العربي القديم ومحاولة استكشاف ما استغلق فهمه عليهم باستقراء النصوص بمنهج علمي يعتمد على استقصاء الألفاظ المكررة ومدلولها عند الشاعر وعلاقتها بالغرض الشائع لديه , وشيوعها عند الشعراء الآخرين المعاصرين له .

ومن المستشرقين الألمان الجادين يأتى « فيرنر كاسكل Werner« Caskel الذى وقف نشاطه كله على دراسة الشعر الجاهلى سواء فى المقالات أو المحاضرات , وخير كتبه وأهمها « القدر فى الشعر العربى القديم Schicksal in der altarabischen poeseie« وهو ثمرة دراسات طويلة قضاها المؤلف باحثاً عن كل ما يتصل بالقضاء والقدر فأفرد فصولاً فى كتابه عن « المنية والمنايا « ومفهومها لدى الشاهر الجاهلى مقترنة بالنصوص الدقيقة والتوثيق العلمى من فهارس أمهات الكتب ومتون المصادر الأدبية , ومحاولته الربط بين كلمة « المنون « بالقدر, مثلما ترتبط كلمة « الدهر « بتقلبات الأيام والزمان , وربط ذلك بما جاء فى القرآن الكريم والسنة النبوية بعد ذلك .ومن المستشرقين الجادين يأتى رودو كاناكس RhodoKanakis الذى جذا حذو« فيرنر كاسكل « فى منهجه حينما حقق الخنساء فى كتابه المشهور « الخنساء ومراثيها Al-Hansa› Und Ihre Trauerlieder

والصادر عن معهد الدراسات الشرقية سنة 1904م . فقد تعرض لعادات النياحة عند الجاهلين وقرنها بالنصوص الشعرية التى توضح اهتمامهم بخضوع مظاهر الطبيعة لأحزانهم , ويبرر ذلك عند الخنساء فى مراثيها لأخويها صخر ومعاوية .ولاشك أن الشعر الجاهلى جدير أن يحظى باهتمامات عديدة ودراسات مستفيضة تجلو ما فيه من ظواهر, وتعين على فهم بواعثه وأغراضه ومراميه . وقد وقفت نظراً لاهتمامهم فى أغلب المثال : وستنفلد (1808-1899) Wustenfeld وفلهاوزن (1844- 1918) Wellhousen , وكذلك زاخاو (1845-1930) Sochau , ومعظمهم اهتم بالدراسات القرآنية وتأريخ النص القرآنى وعلاقة ذلك بالشعر العربى القديم فى صورة أقرب إلى الدراسات التاريخية للأمة الإسلامية.

وقد لحظ الكاتب على المستشرقين الألمان في دراستهم للأدب العربي القديم . تنوعاً في استعمال المناهج ؛ فمن منهج أسطوري إلى منهج فني في صورته التقليدية . إلى منهج تاريخي إلى آخر اجتماعي . إلى منهج نفسي . وفي كل منهج من هذه المناهج تبسط مجموعة من الوسائل والأدوات والقواعد التي يجب أن تراعى في النظر والتحليل . ويجد كل متأمل لهذه الدراسات الأدبية والنقدية ثلاثة أنواع من الاستعمالات للمنهج :

النوع الأول لا يهتم فيه الدارسون إلا بالعناصر الخارجية . وهي العناصر المتمثلة في الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية . صنيع « موللر « في كتابه (أنا لبيد وهذا هو هدفي)

و « ايفالد فاجنر « في ملاحظاته على شعر الرثاء . و « فالتر براونه « في تفسيره للمقدمة الطللية وشعر النسيب ، و « رودو كاناكس « في دراسته لشعر الخنساء . ففي نظر هؤلاء أن الأعمال الأدبية ليست سوى مجموعة من التراكمات للأحداث التي تحتاج فقط إلى ألوان من الشروح والتعليقات والتعليلات .

والنوع الثانى : يمثله بعض الدارسين الذين تنصب نظراتهم على الأشكال اللغوية ، من غير أن يراعوا العلاقة بين العناصر الذاتية للنصوص والعناصر الخارجية . وهذا الاتجاه يمثله « زيدن شتكر « في أطروحته عن الشاعر العربي القديم « الشمردل بن شريك « وما قام به « بروينلش « في مقالته : (محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم) ، وتفسير « فيرنر كاسكل « في كتابه (القدر في الشعر العربي القديم) . إن الدراسة – في نظر هؤلاء – تتوقف عند تفكيك عناصر بنية النص ، ثم إعادة بنائها في صيغة من الصيغ ، تكشف عن قدرة أصحابها في التصرف في وحداتها من حيث التراكيب والأوجه البلاغية .

أما النوع الثالث ، فيمثله من يحاول التوفيق بين النوعين السابقين، أي بين العناصر الخارجية ومكونات النص الداخلية وغالباً ما تتم الدراسة – في هذا النوع – في شئ من التعسف على حساب الواقع الخارجي والواقع الفني على السواء ، حين يتم المزج بين الاتجاه اللغوي والاتجاه النفسي .

وتحتل المستشرقة الألمانية « ريناته ياكوبي « فيما يرى الكاتب مكان

الصدارة في استخدام هذا المنهج والتميز فيه . وقد قدم البحث عرضاً موجزاً لبعض محاولاتها التي تحمل عنوان : (بدايات شعر الغزل العربي) فنحن في وقتنا الراهن أحوج ما تكون إلى التطبيق ، خصوصا وأن الساحة الأدبية تزخر بالمناهج من شتى الألوان ، كثيرها غربي ، كما أن المكتبة العربية تحتوي على المراجع التي تنظر لهذه المناهج ، ولكن الحاجة ما تزال ماسة إلى اختبار هذه المناهج على مستوى الممارسة الفعلية ، وعلى مستوى التطبيق .

كما يقف « ايفالد فاجنر « كأحد النقاد المعاصرين الذين يستهويهم البحث التفصيلي ، من النظريات النقدية الجديدة خاصة في نظرتها إلى أدبنا العربي . والمرجح أن الفترات الأولى للثقافة الألمانية ، التي استقى منها « فاجنر « منهجه النقدي في تناول الأعمال الأدبية . كتحقيقه لديوان أبي نواس في أجزاء مستقلة تحمل أغراضاً بارزة عند الشاعر ، وترمز في نفس الوقت للبيئة وأثرها على وضوح تلك الأغراض . أقول إن من يتفهم طبيعة البيئة التي نشأ فيها المستشرق الألماني « فاجنر « وكذلك معاصروه ، يدرك مدى تأثرهم الكبير بالكتابات النقدية آنذاك التي كان من أهم خصائصها العودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر ومن هذا المنطلق استهل « فاجنر « حياته العملية بالتنقيب في التراث القديم ، ووجد ضالته في شاعر ضخم ، أغلب ما يطلق عليه مصطلح « الأصالة والمعاصرة « مثلما نطلق على مستشرقنا المعاصر . ومن يطالع الديوان المحقق لأبي نواس في الجزء الأول طبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر سنة 1958م ، يدرك إلى أي مدى تأثر « فاجنر « بالنمط القديم في تناول التحقيق الشعري . حيث تحرى الدقة في التأكد من سلامة اللفظة ومقارنتها بمثيلتها في نسخة أخرى . ويكفي أن نعرف أنه يعكف في الآونة الأخيرة من هذه الفترة على إخراج الجزء الأخير من الديوان في « الزهديات « بعد أن اجتمعت لديه سبع مخطوطات تخص الشاعر وديوانه ، وكان الديوان قيد البحث منذ عشر سنوات لتعذر العثور على نسخة مخطوطة بالاتحاد السوفييتي (سابقاً) .

كما يعد « فاجنر « من المستشرقين الألمان القلائل المعاصرين ، الذين يتمسكون بخلفية النص : من دوافع اجتماعية وسياسية ودينية ، مما يؤثر في الشاعر ، وبالضرورة في الشعر نفسه . كما أنه يبتعد دائماً عن تلك النظرة الأحادية الجانب التي تمثل هوى الناقد تجاه الأثر الأدبي المنقود ، ويقترب من المعايير الفنية الأصيلة عند نقادنا العرب المعتدلين بعيداً عن التعصب الذي يبرز لوناً على آخر ولا يعترف بالأفضلية إلا لشاعره . على أن تلك المعايير والأسس التي انتهجها « فاجنر « في تحقيقه لديوان أبي نواس لم تتضح جملتها وتبرز عناصرها إلا في كتاباته النقدية التي أخرجها في كتاب من جزئين ، بعنوان : « ملاحظات على الشعر العربي القديم « . الأول يهتم بالشعر العربي القديم قبل الإسلام 1 ، والثاني يتناول الشعر العربي من بداية الإسلام حتى عصر البويهيين ، وبالتحديد حتى القرن السادس الهجري ومن يقرأ مقدمة الكتاب يتبين له مذهب

« فاجنر » ومنهجه في تناول أدبنا العربي القديم حيث يقول : « نظر العرب إلى الشعر العربي الكلاسيكي باعتباره التعبير الأرقى عن ثقافتهم . لكن الأوروبيين لا يشاطرون العرب بسهولة مشاعرهم نحو شعرهم . ولقد حاول (فاجنر) في بعض دراساته أن يربط بين النسيب والرثاء بصورة تجعلنا نفسره في ضوء منهجي سليم من حيث الربط والتصور والاجتهاد

ولعلنا لانكون مبالغين إن قلنا بأن القلق الحضارى والثقافى العربى فى بدايات عصر النهضة كان شديد الاشتباك بحركة الاستشراق بوصفه ممثلا للقلق الحضارى الغربى فى الوعى بالآخر الشرقى،فقد كان الاستشراق حالة ثقافية غربية مركبة شديدة التركيب والتعدد والانفتاح،يقول إدوارد سعيد (إن الاستشراق يمتلك هوية تراكمية وجماعية،هوية ذات قوة خاصة فى ضوء ارتباطه بالمعرفة التقليدية (الدراسات الكلاسيكية ـ الكتاب المقدس ـ فقه اللغة)،وبالمؤسسات العامة (الحكومات ـ الشركات التجارية ـ الجمعيات الجغرافية ـ الجامعات) وبالكتابة التى يحدد طبيعتها الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه (كتب الرحلات ـ كتب الاستكشاف ـ الاستيهام ـ الوصف الغريب المدهش).وهذا يبين أن الاستشراق يمثل حالة ثقافية غربية متشعبة العلاقات والرؤى والإدراكات لاترتبط بعصر ما، أو بمعرفة ما، أو بنمط ثقافى جزئى، بل هى كل ذلك وأكبر من ذلك فهى حالة وعى متعدد ومتشعب ومتداخل تصور حالة الإدراك الثقافى الغربى بصورة كلية عامة حال اشتباكها بحالة الشرق الأوسط الثقافية المعقدة بصورة كلية عامة.

وهـذا يؤكـد أنه لايمكننا أن نقف أمـام الاستشراق بوصفه حالة معرفية واحدة مطلقة بل هو حالات وإدراكـات وتصورات عديدة متباينة الرؤى والمناهج والكفاءات والدوافع فهناك القراءة الاستشراقية التاريخية السياقية، وهناك القراءة النفسية،وهناك القراءة الاجتماعية، وهناك القراءة الأيديولوجية، وهناك القراءة الجينالوجية الحفرية،وهناك القراءة التشويهية،وهناك القراءة التبشيرية،إلى آخر هذه القراءات التى تعددت وفق الدوافع والأهداف والمناهج والمعارف،ولكنها لاتخلو جميعا من هيمنة المركز الغربى فى نظره للوعى الشرقى حيث لايستطيع الوعى الغربى إلا فى الندرة النادرة أن يعى الحالة الشرقية إلا بعيون وإدراكات غربية،وفى ذلك يقول إدوارد سعيد : (لقد استجاب الاستشراق للثقافة التى أنتجته أكثر مما استجاب لموضوعه المزعوم) (الاستشراق ص 216) .وما يلمح إليه إدوارد سعيد يقننه تيرى هنتش فى كتابه المهم عن (الشرق المتخيل) يقول هينتش :(الشرق متعذر إدراكه حق الإدراك ,إذ هو فى كل مكان وفى لامكان،فى الكتب فى النجوم،على الشاشات وفى الشوارع،قريب قريب بالطبع،وفى مكان آخر هناك، فالشرق اسم جامع لكل الرواسم والكليشيهات،مرادف لكل ماله صفة الغرابة،حفاز لشتى التناقضات،.... الشرق كامن فى رؤوسنا،لاوجود للشرق خارج رؤوسنا نحن الغربيين،الشرق متعذر إدراكه حق الإدراك .... ومع ذلك تتعلق المسألة بنا نحن وبالآخر،نعم يتعلق الأمر برؤية الذات عبر الآخر،ليس كما يرانا الآخر،لكن كما يخوننا النظر فى رؤيتنا

إليه) بييرى هينتش (الشرق المتخيل) : رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي ، ترجمة غازي برو ، وخليل أحمد خليل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ع766 ، ط1 ، 2005 ، وانظر على وجه الخصوص المقدمة الرائعة للمؤلف من ص7 – 21 .).

ولكننا نريد أن نرقى بالتحليل العلمى لكل هذه الظواهر إلى الوقوف على قضية الوهم بوصفها أحد الأسس المعرفية الكبرى التى تصيب العقل الإنسانى بصورة عامة.فليس الوهم هنا مجرد ضلال عقلى طارىء من السهل التخلص منه، بل هو ضلال معرفى أساسى كامن فى طبيعة العقل الإنسانى يغزو كل علم،فداخل كل نظام ترقد فوضى كامنة،وداخل كل التحام يقع خلل دفين،ولعلَّ ذلك يجرنا جرا إلى مناقشة قضية المعرفة وعلاقتها بالوهم في الفكر الفلسفي والمعرفي والمنطقي المعاصر ، باعتبار الوهم لا يمثل اغترابا ً إنسانياً مؤقتاً بل يمثل بنية نفسية ومعرفية ولغوية أساسية نجدها فى كل تفكير بشرى مهما ادعى الموضوعية والدقة والوضوح، فالوهم ضربة لازب على العقل البشرى فى كافة تصوراته،ولقد صدق ابن عطاء الله السكندرى عندما قال((ما قادك مثل الوهم))، فالوهم يمثل بعداً أصيلا من أبعاد الوضع الإنساني،ولامناص لنا من الغرق فيه بصورة من الصور طالما نحن بشر تسكن أرواحنا فى أقفاصنا الطينية، ومن المستحيل تجاوز الوهم بل لا نمتلك سوى تجسيده ضمن وجودنا ومعارفنا وتصوراتنا.

ونتيجة لكل ذلك لا نمتلك نحن البشر ألا نكون متحيزين في

مناهجنا ومعارفنا وتصوراتنا ولغتنا سواء فى تصورنا لذواتنا أو تصورنا لذوات الآخرين وثقافاتهم. إننا متحيزون بالضرورة شئنا أم أبينا.وكل معرفة نظرية نقدية أو جمالية أو ثقافية هي منحازة بصورة من الصور ، وكل قراءة منهجية للواقع والمجتمع والعالم هي قراءة تشبيه وتجسيد فنحن إذ نقرأ الأشياء والموجودات وسائر شكول العلاقات نقرأ ذواتنا ووهمنا وضلالاتنا أيضاً وبذلك يتعذر بل يستحيل محو الوهم الإنساني من البني المعرفية والمنطقية والفلسفية والسوسيولوجية التي يفرزها العقل الإنساني لكي يضفي المعنى على العالم ، فالوهم متجذر في الوجود وفي الذاتية الإنسانية نفسها. وفي إرادة الحياة وفي إرادة المعرفة التي لا تنفك أبداً عن إرادة الحياة.إن اللغة تخدعنا بأن تطابق بين الموجود والمفهوم الذي يجمع بين وقائع مختلفة جوهرياً ويجعلها متماثلة ، أي أنه عالم فوقي ، كما أن اللغة تجرنا إلى الخلط بين بنية الخطاب وبنية الواقع فأفكارنا تندمج في العلاقات النحوية بدل من أن تترابط وفق الديناميكية الباطنية للوجود والإنسان من جهته يشكل بدون وعي منه ألعوبة التركيبات اللغوية المعقدة السابقة للذات المفكرة والناطقة بحيث أن التأمل الفردي المزعوم يكون نتاج اللغة والعلم ، يعني ذلك أن الذات الحقيقة لا تكمن في الذات الفردية ، والشعور يتحول تبعاً لذلك إلى وهم خالص ، بما في ذلك السيادة المزعومة « للكوجيتو » والخطاب الصادر عنه ، والقائم على مقولات تفتقر إلى المشروعية الأنطولوجية ، إن مثل هذه المقولات لا تعلن عن إرادة حقيقة لفهم الوجود ، بل تعبر

فقط عن توق الإنسان إلى السيطرة على العالم . وإرضاء حاجات نفعية . فما المنطق إلا منظومة الأخطاء النافعة للحياة)) .د.نبيهة قارة،مشكلة الوهم فى الفكر الفلسفى،مطبعة علامات،تونس،دار النشر الجامعى،ط 2003، ص3، 4. وص 131 ، 132 .

فلامفر من الاستعارات والتوهمات والتمثلات فى بناء مفاهيمنا وتصوراتنا ومعارفنا،وبهذه المثابة المعرفية والمنطقية ليست الاستعارات التى ندرك بها العالم من حولنا مجرد بناء لغوي جمالي وكفى، بل هي قبل كل شئ بناء فكري فلسفي للعالم وهي استعارات لا تجعل الحياة – بكافة صورها وأنساقها ومرائيها – تمثل أمام مقولات الفكر،بل هى تلقي بالفكر العلمى والثقافي العام داخل جسدانية الحياة نفسها، واستعاراتها الواقعية واللاواقعية،النسقية واللانسقية الموضوعية واللاموضوعية التي تبني وعينا العقلي والمنطقى والروحي والخيالي،فلم يعد العقل والفكر منفصلين عن الخيال والحدس بل هما يحلان ضمن بنيته التأسيسية نفسها،ولم يعد الجسد منفصلاً عن الفكر أو عقبة تفصل الفكر عن ذاته . فلن يفيد الفكر أن يعلو على الجسد بوصفه الجسم الحى للواقع والوجود،أو يتجاهله أو يقصيه ويهمشه حتى يتوصل إلى التفكير بل لا فكر دون جسد،وعندما نفكر ونتعقل فنحن لانفكر بعقلنا المفصول عن جسدنا المكتنز بأهوائنا وأشواقنا ورغباتنا ورهياتنا وطمحاتنا أيضا، بل عقلنا غارق بوعى وبدون وعى منا في جسدانية رموز الحياة .

وفى ضوء هذه التصورات والتمثلات نستطيع أن نضع أيدينا على

نقطة العمى المنهجى الذى لاخلاص منه للعقل الغربى - أو حتى الشرقى فى الوعى بالآخر - حيث كل ماهو متصور متوقف على ماهو معتقد.بل تصور الشىء فرع عن اعتقاده.وفى ضوء اعتبار الذات هى المركز والآخر هو الهامش تعجز الذات بصورة ثقافية منهجية حتمية فى إدراك الآخر بوصفه ذاتا حرة مستقلة، أو بوصفه كيانا ثقافيا وإنسانيا منفصلا، له رؤيته الخاصة، وتصوراته المستقلة، ورؤاه الفريدة.وفى هذا المفترق المعرفى والمنهجى الحرج تكمن أغاليط منهجية ومعرفية هائلة أشبه بأغاليط السوق والقبيلة التى ألمح إليها فرنسيس بيكون فى فلسفته عن المعرفة.

ووفقا لهذا التصور كان الاستشراق سلبيا وإيجابيا معا وفى وقت واحد.كان بناءا وكان هدما.كان حوارا وكان صراعا.كان إنسانية وانفتاحا، وكان تسلطا وهيمنة.وكل ذلك معقول بل مقبول فى ضوء تصورنا لحدود الإدراك الإنسانى فى إدراكه لنفسه ولغيره، حيث كل ماهو متصور متوقف على ماهو معتقد.فنحن البشر لايمكننا أبدا أن نكون موضوعيين بصورة تامة أو حتى بصورة قريبة مما نتمنى أو نتوقع.بل دائما نحن متورطون ومنحازون شئنا أم أبينا وعينا، أم لم نع.نحن كائنات إنسانية تاريخية نسبية تعيش بالتمثلات الرمزية، والتخييلات التصورية، متورطة فى نسقها الثقافى والرمزى العام بكل مايموج به من منطق وانضباط ووهم وجهل أيضا..وليس فى مكنتنا أن نتحرر بصورة تامة من صورنا الإدراكية المستبدة والمستحوذة علي وعينا بأنفسنا أو وعينا بالآخر الغريب عنا وعن ثقافتنا.

لقد كان (علم الصورلوجيا) مهتما بتتبع تصور الأنا عن الآخر عبر ثقافات العالم كلها. ومن ثمة تقع خطورة العلوم الثقافية والحضارية قاطبة فى تأسيس العلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية بين الشعوب الختلفة تاريخا وقيما وأديانا وإداراكا وخيالا،و(علم الصورلوجيا) له علاقاته المعرفية والمنهجية والإدراكية الوثيقة بصورة الذات واللغة والواقع والتاريخ والخيال كما تقع فى الوعى التمثلى الرمزى الجمعى ،سواء عند أصحاب الثقافة الواحدة،أو عند أصحاب الثقافات المختلفة،وهذا الوعى بالذات تحدده خرائط الإدراك أو مايسمى بالخرائط المعرفية والذهنية،أو النماذج المعرفية العقلية mental maps, mind maps وهذه الخرائط الإدراكية والمعرفية والبلاغية التى تكون بنية الوعى واللاوعى الإنسانى معا يستخلصها العقل البشرى من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والحقائق والرموز والتمثلات،ليصل بها إلى مرحلة التجريد عبر الخريطة الإدراكية العامة التى ندرك بها الظواهر والواقع والعالم من حولنا.والصور الإدراكية هى النظريات التى ندرك بها الواقع وهى ليست مجرد زخارف وإنما وسيلة إدراكية لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونها، أو حتى أن يعبر عن مكنون نفسه إلا من خلالها، وهى بالتالي مرتبطة تمام الارتباط بالنماذج المعرفية والإدراكية ورؤية الكون وخير وسيلة للتعبير عنها.). وهذا يؤكد أن ((ما يُدرك متوقف على ما يُعْتَقَد)).لا أكثر ولا أقل وأن حتمية حدود الإدراك متوقفة على حتمية حدود النماذج المعرفية والسياسية والثقافية والتخييلية التي تحرك

حدود الإدراك والوعي والتصرف.وبعدد ما فى هذا العالم الذى نعيش فيه من بشر بعدد مافيه من خرائط إدراكية ومعرفية وبلاغية.تحدد له الأسئلة المصيرية الكبرى التى يتصور بها ذاته وواقعه ومجتمعه وقيمه وخوفه وأمنه والمجتمع المحلى والدولى من حوله.وبمقدار قدرتنا على فك الشفرات الرمزية والتواصلية والبلاغية لهذه الخرائط بقدر قدرتنا على التواصل معها.والعكس بالعكس.وفى غياب الوعى بهذه الخرائط المعرفية والذهنية يتعذر التواصل البشرى إن لم يستحيل بين الأفراد داخل الثقافة الواحدة. أوبين الشعوب ذات الثقافات المتعددة والمختلفة. وفى ظل هذه الخرائط الإدراكية والمعرفية المهيمنة على عقول الثقافات والشعوبّ لامفر من العمى المعرفى والمنهجى المنظم الذى يحتوى الأنا ويستغرقها بالكلية فى رؤية هوية وجوهر وطبيعة ثقافة الآخرين.فنحن بطبيعتنا الإنسانية كائنات منحازة رضينا أم أبينا.ولانستطيع أن نرى إلا من خلال طبيعة النماذج المعرفية والثقافية والإدراكية التى تتخلل وعينا ولاوعينا معا.ولانستطيع تجاوز ذلك أبدا إلا بشق الأنفس وفى سياق من الارتباكات والاضطرابات المنهجية المعقدة.فماهو متصور متوقف على ماهو معتقد كما قلنا.فتصوراتنا ووعينا موقوف على عقائدنا وتصوراتنا وأنساق مداركنا وتخييلاتنا شئنا ذلك ام أبينا وبوعى وبدون وعى. وبهذه المثابة المعرفية والمنهجية ألا يحق لنا أن نثير سؤالا أساسيا :

ماهى حدود آليات الحوار الثقافى بين الشعوب.وماهى حدود إمكانه وممكناته الفعلية العملية؟ وما هى وسائله وغاياته المنشودة

على المستويين القريب والبعيد،المحلى والعالمى؟ ولماذا كل هذا الاعتراك المؤسف بين الشعوب على أرض الواقع على الرغم من كثرة الدعاوى الثقافية إلى الحوار الإنسانى والتعايش السلمى بين الشعوب؟ وإذا كانت الإجابة ممكنة حول هذه الأسئلة. فماهى آليات تذليل طرائق الحوار،وتوطىء ممكناته،وتوسيع حدوده وفتح آفاقه حتى نتخطى جفاف دوال الحوار إلى نص الحياة الحى؟ وإذا كانت معظم الأدبيات السياسية والثقافية والبلاغية والتواصلية المعاصرة تحوم حول حمى الحوار دون أن تقع فيه ،أى تتحدث عن ممكنات شروط الحوار سواء كانت مثالية أوواقعية أكثر ماتحدث عن طرائق وقوعه، وصور ممارساته الفعلية،فكيف تستطيع ذلك شعوب تختلف ثقافة وإدراكا وحضارة وأديانا؟ كيف تقيل الشعوب من عثرات تواصلها،وتجسر من فجوات حوارها، وخطرات ومخاطر شقاقها واحترابها ؟ لتحول كل ذلك من عوامل صراع واحتراب إلى إمكانات تواصل وحوار وتعاون.

لقد قال البعض فى الغرب: إن صراع الحضارات والثقافات قادم قادم ولابرء من احتراب البشر،بينما الحقيقة الفعلية التاريخية أن البشر كانوا دوما فى حاجة مستمرة إلى بعضهم البعض أكثر من احتياجهم للعداوة والبغضاء والإحن. بل وصل الأمر بين الشعوب إلى أن تصورت الآخر عدوا افتراضيا تبنيه بوهمها وخوفها وهلعها على طموحاتها وأطماعها ثم تنقل عدوها الافتراضى من عالم الإدراك والتصور إلى أرض الواقع ليكون عدوا تاريخيا حقيقيا رغما عنه ليدفع مآسى سوء الظن،وارتباك الإدراك،وأغاليط الصورة،واشتباهات

وشبهات الوعى بالآخر،إن بناء الصور الإدراكية والسياسية والدينية والثقافية والجمالية المشوهة والمغلوطة لبعضنا البعض قد قوض من حقيقتنا الإنسانية المشتركة وهى حقيقة صلبة،كما قلل من فرص اللقاء الحضارى والإنسانى بين الشعوب،وطابق بين أوهامنا عن الحقيقة والحقيقة ذاتها،أى بين الناس فى حقيقة شحمهم ولحمهم ومانتصوره عنهم،وجعلنا كل ذلك غير مؤهلين ضيوفا تاريخيين فوق هذا الكوكب الجميل،فكم نظر الغرب الأوربى للواقع العربى الإسلامى بعين الريبة والتوجس والقلق فرآنا حالة غير غريبة،تعانى من قصور ديمقراطى مستديم،وانخفاض مزمن لسقفها الإنسانى، وعجز مستمر فى الخيال،وانخلاع متواتر من التاريخ ،ومن ثم فنحن فى عيون الغرب بلاتقاليد تاريخية حقيقية،وبلا أفق أخلاقى محدد،وبلا برنامج ديمقراطى معقول أو حتى مقبول،ومن ثمن فنحن غير قادرين على الدخول فى الزمن العولمى الكونى،وانظر معي كيف يفسر أحد المفكرين الغربيين (سيرج لاتوش) طرائق النظام العالمي الثقافى الجديد في التعمل مع ثقافات وقيم وحضارات الشعوب الأخرى ((« إن تبني أحكام الغرب يستتبع تبني الفعل الذي يتصوره ، والواقع أن مجتمع العالم الثالث المحكوم عليه عالمياً بالتخلف لا ملجأ له إلا إدراج فعله في إطار إستراتيجية للتنمية ، وبوصفها النتيجة الضرورية للاستعمار الذاتي « تغدو التنمية في الواقع مواصلة وإطالة أمد للاستعمار ، لقد كتب أحد خبراء التدمير على نحو موح للغاية « التنمية الاقتصادية لشعب متخلف لا تنسجم

مع الاحتفاظ بأعرافه وعاداته التقليدية . وتمثل القطيعة مع هذه الأخيرة شرطاً مسبقاً للتقدم الاقتصادي والمطلوب ثورة في مجموع المؤسسات وأنماط السلوك الاجتماعية والثقافية والدينية وبالتالي في الحالة النفسية . وفي الفلسفة . وفي أسلوب الحياة . وينتمي ما هو مطلوب إذن إلى اختلال اجتماعي ينبغي إثارة الشقاء والسخط بمعنى أنه ينبغي تطوير الرغبات فيما وراء ما هو متاح بلا انقطاع . ويمكن الاعتراض على المعاناة والشرخ اللذين ستؤدي إليهما هذه العملية . غير أنه يبدو أنهما يشكلان الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل التنمية الاقتصادية)،وهذه النظرة (الآخرية) للآخرلا ترى،ولاتحب أن ترى،أو لايمكنها أن ترى الآخر إلا من خلال ما ترسخ من صور معرفية وإدراكية وتاريخية الذى تراه وفق نسق مركزى عولمى اختزالى،مماقلل من فرص التسامح فى الرؤية،والتعدد فى النظر،والانفتاح فى التاريخ.

وفى مقابل الصورة الغربية عن العالم العربى،نجد الصورة العربية عن العالم الغربى،فكم نظر الواقع العربى للغرب على أنه المسؤول مباشرة عن تقويض تراثه وتشويهه وتخريب المجتمعات العربية الإسلامية،وتعويق انتقالها التاريخى من القرون العربية الوسطى للمجتمعات الكونية العالمية المتطورة،وكلا الصورتين مغلوطة مشوهة،لأن الصورتين المشوهتين قامتا على تصورات وإدراكات غير إنسانية وغير تاريخية تفتقد البعد الجمالى والإنسانى القائم على التواصل الحق الفعال بين الشعوب،لقد كان التواصل بين الشرق والغرب فى معظمه إما نتيجة سوء قصد أو سوء فهم،وكلاهما

نتيجة طبيعية لعدم الرغبة فى الفهم وليس لعدم القدرة على الفهم.فما لانعتاده فى قاموس لغتنا واحترامنا وتواصلنا نحذفه من قاموس الوجود والتاريخ أصلا.فكيف نفيق معا غربا وشرقا من قواميس الاتهامات المسبقة، وصور المصادرات القبلية، والإدراكات المشوهة لنقبل على بركة الحياة التى هى أصل إنسانيتنا المشتركة؟وهل لكل هذا علاقة ما بأنساق اللغة والتصورات والعادات والديانات والثقافات والبلاغات التى تؤسس وعى الشعوب عن بعضها البعض وتحدد مجالات خيالها وإدراكها وممارساتها؟ وهنا يثور سؤال مهم وهو:هل ما كتبه المستشرقون والمستغربون معا من المؤرخين والمحللين والمفكرين هو الواقع التاريخى بالفعل؟ هل نحن الذين نكتب التاريخ أم يكتبنا التاريخ أيضا بوصفنا كائنات ثقافية رمزية مجازية ؟،وهل هناك مسافات معرفية ومنطقية حاسمة واضحة بوصفنا كائنات ثقافية رمزية مجازية وكائنات تاريخية فعلية؟ أم كلاهما صور لغوية افتراضية ــ عن الواقع الفعلي ــ ضمن صور لغوية أخرى تكتبها اللغة أو تتركها، تعيها أو تنساها ـ أو تهملها أو تكتبها بوصفها نسيانا متكررا لا يحضر أبدا ـ ضمن ما تكتب أو تهمل ؟!! ما علاقة الكتابة بالواقع والتاريخ وعلاقة الوعى الإنسانى بهما؟ وما علاقة التاريخ والواقع بالكتابة؟ وكلاهما سرد معرفى سوسيوثقافى محدود بحدوده المعرفية والمنطقية والتاريخية والإنسانية والمجازية. وإذا كان هذا صحيحا إلى حد كبير فكيف تنكتب سرود الوعى على سرود الوعى؟.

الحقيقة أننا نرى أن الأصل في حوار الثقافات والحضارت والكائنات والموجودات هو ثراء الاختلاف بين بلاغات الثقافات.لا فقر التطابق بين الشعوب.وتسلطية المماهاة بين الهويات.وفوضى الذوبان في نرجسية الذات ومركزيتها المقيتة.إن كل حوار وكل تفكير قائم على مركزية الرؤية والتصور هو عمل مرآوي استنساخي يجري بين نرسيس والخطيئة.وهو صورة من صور الرياء والازدواج والخديعة والتناقض.حيث يتم حصر الكائن والوجود والكينونة والثقافة إما بين نرجسية تصورية مريضة.أو بين هجاء إدراكي ثقافي عدمي.فكيف إذن نلتقي حول حد إنساني وثقافي وخلقي معقول ومقبول ومشترك بين ثقافات وإدراكات الشعوب؟ وكيف نحول الاختلاف الثقافي والحضاري والأيديولوجي والديني والعرقي بين الشعوب من عوامل صراع واقتتال واعتداء إلى عوامل تعدد وخصوبة وانفتاح ؟ وهل ثمة علاقة وثيقة بين حدود الفعل البشري وإمكان الحوار الجمالي والثقافي بين الشعوب وطبيعة النماذج المعرفية والثقافية والحضارية المتحكمة المهيمنة - بل الصانعة - على وجدان وعقول وتصورات الشعوب التي تصدر عنها؟ وهل حدود الحوار والاختلاف والاتفاق بين الشعوب هي حدود اللغة والثقافة والقيم التي تصدر عنها هذه الشعوب؟ حيث حد اللغة هو حد الوجود وجودا وعدما.وإذا صح ذلك إلى حد كبير فهل يعني ذلك أن الثقافات التي تتعايش بين ظهرانيها الشعوب المختلفة المتعددة هي موجودات لغوية تصورية معرفية في المقام الأول والأخير؟

إن الأخطاء الثقافية والمنهجية والسياسية بين الشعوب هي

أخطاء معرفية وقيمية وثقافية وبلاغية فى المقام الأول، وكل صراع مادى على الأرض هو نتيجة حتمية ومباشرة للصراع الإدراكى الثقافى ولما ترسب فى الوعى والخيال واللغة بين المتصارعين، مما يؤكد أن لاحوار ولاتواصل ولاتراحم بين الشعوب مالم يكن كل طرف من أطراف الحوار مستعدا بل قادرا على التنازل عن جزء حيوى أصيل من ذاته وكنهه وجوهره أى من وعيه نفسه كى يستطيع أن يرى الآخر فى اختلافه وبراءته وحقيقته الأولى بلا تلوث دلالى أو تعتيم صورى، ومن ثمة يتقبله بل ويكتشفه.ويكتشف معه ذاته وتاريخه وروحه وخياله أيضا، فكما يقول روجيه جارودى إن (الحوار بين الحضارات يفترض أن يكون كل طرف مقتنعًا بأن ثمة شيئًا يمكن أن يتعلمه من الطرف الآخر) .ومن ثمة فلن يكون الحوار الثقافى والجمالى بين الشرق والغرب حقيقيا جادا منتجا مالم يكن يشعر فيه كل طرف من الأطراف المتحاورة أنه على شفا حفرة من خسارة جزء من ذاته.ومن ثوابته ومن عادات إدراكه.ومسلمات تصوراته.فى مقابل ما يخسره محاوره بالمقابل من نفس جنس ماخسره محاور الأول.الحوار الحقيقى عرق وكد ومجاهدة وتفكيك وفحص وهدم وبناء.

ومن هنا نحن نحتاج أكثر من أى وقت مضى إلى ابتكار آليات منهجية ومعرفية وفلسفية جديدة لسبر وتحديد علاقة العقل الشرقى بالعقل الغربى.أو حتى علاقة الاستشراق بالاستغراب لو صح التعبير لتتحول علاقات الحوار لتكون علاقة الإنسان بالإنسان والإدراك بالإدراك والثقافة بالثقافة والتعدد بالتعدد والاختلاف بالاختلاف.لتكون

كل هذه التصورات بديلا عن العلاقة الضدية الاستبدادية فيما نتصوره شرقا نقيا مطلقا أو غربا نقيا مطلقا.فنواجه الاستشراق الاستبدادى بالاستغراب الهجائى، إن الحوار العلمى الجاد والأصيل يكون نابعا دوما من البنى التاريخية والثقافية والإنسانية التى تكون حقيقة هويات الشعوب ومن ثمة فهو حوار منتج لأنه يقع دائما على الحد (البينى الثقافى) أى يقع على الحدود بين الثقافات،والشروخ بين الإدراكات،والفجوات بين الهويات،هو حوار تخوم وليس حوار أنساق ومركزيات،فهناك فارق معرفى حاسم بين الجدليات المطبقة الجاهزة التى نستوردها إلى واقعنا لنعيد تطبيقها بشحمها ولحمها فى بلادنا وبين الإفادة الجدلية التاريخية من النظريات السياسية والعلمية والفلسفية،ذلك أن مفهوم العلم التجريبى نفسه مفهوم اجتماعى ثقافى تاريخى فى المقام الأول،فليس هناك علم عالمى،ولانظريات مطلقة عامة صالحة لكل زمان،ولكل شعب ولكل ثقافة،فالتعميم الشامل دمار كامل.

ومن هنا نحن نحتاج إلى أسس علمية ومنهجية جديدة لإعادة إرساء اسس الحوار الجمالى والثقافى بين الشرق والغرب،أسس تتجاوز العصبية القبلية، والشوفينية السياسية،والانغلاقية الفكرية،والإطلاقية المعرفية،أسس تكون قادرة على الوقوف على ماينقصنى لدى الآخر لا مايضطهدنى لدى الآخر،ما تكتمل به ذاتى معك لاما تستبد به ذاتى عليك،حتى نتجاوز نقطة العمى المنهجى المسيطرة علينا جميعا شرقا وغربا جراء حتميات الأنساق الثقافية

والجمالية المستحوذة علينا من ثقافتنا وتاريخنا الخاص، وحتى ندرك بحرية وديمقراطية ونزاهة بأن العالم والواقع والمجتمعات والتواريخ والثقافات تتحرك جميعا بقوى اللامعنى إلى جوار قوة المعنى،وبحيوية اللانسق والفراغ والغياب المبثوثة فى نواحي العالم من حولنا داخل بنية العقل وخارجها.فإن واجب العلم بالواقع واللغة والوجود أن يقفوا جميعا على منطق الفجوات،لامنطق الامتلاءات،ومنطق التفكك لا منطق الاتساق،ومنطق الشروخ لامنطق المماهاة.

فإذ أضفنا إلى ذلك أن الواقع - أية واقع - ليس معروفا بالكلية أو حتى من الممكن أن نعرفه معرفة مطلقة أو موضعته بالتمام داخل حدود النسق والتصور والتعريف وجب بالضرورة تفكيك ميتافزيقا الجهل فى ضوء الوعى بميتافيزيقا الحقيقة، فلانستطيع أن نسلم بالطمأنينة لماعرفناه أو ما ليس مجهولا بالكلية حتى نسلم بجهلنا المطلق به.بل إن أعظم وأخطر ما فى الواقع والتاريخ والعالم هو قابليتهم جميعا لإمكان فعل التعرف وليس إمكان فعل التمنطق.فالواقع واقعات،والزمان أزمنة،والمكان أمكنة،وبالتالى فالمعرفة نشاط وحرية وجدل لانهائى يتكامل دوما بطاقة اللاتكامل اللانهائية المبثوثة فى الموجودات والأشياء والأحياء والنصوص والعلوم، بعيدا عن فكرة المنطق الموضوعى الذى هو اتساق وانغلاق ونظام،وهنا لامفر لنا جميعا غربا وشرقا من إجراء هذا الحوار (البين ثقافى) الذى يحتاج فى نظرنا إلى تأسيس بلاغات جديدة،بلاغات مابعد حداثية،بلاغات مابعد الهويات المركزية الكونية الاختزالية المقيتة،وفى هذه

البلاغات البينية التواصلية الجديدة نتحول جميعا شعوبا وأفرادا من خصوم الداء إلى أحباب شركاء،ومن فكر الوصاية والاستعلاء إلى فكر والأكفاء،حيث يحس المتحاورون جميعا أنهم شركاء فيما يتحدثون فيه فهم قادرون على التكلم والحوار فى أكثر من معجم وواقع وبلاغة معا وفى نفس الوقت،وهنا نتجاوز البلاغات وضعية البلاغات المركزية المهيمنة،وضعية الثنائية التاريخية الشهيرة بين الغالب والمغلوب ووضعية من لايتكلم بذاته بتعبير(غياترى سبيفاك) ومن لايوجد له مكان ووضع حتى وإن كان معارضا إلا بعد اعتراف سيده الذى يهيمن عليه،نتجاوز كل ذلك إلى بلاغات تواصلية جديدة تبتكر فضاءا ثقافيا بينيا إنسانيا مشتركا يمتلك فيه كل محاور معجمه الثقافى والتاريخى الخاص به داخل المشترك الكونى الوسيع الذى يتخلى عن ادعاء كونية الفهم ومركزية الممارسة إلى تعددية المشاركة،وإنسانية الوعى،وانفتاحية الاجتهاد،وتشعبية المنظور،حيث لافضل لعقل على عقل ولامحاور على محاور إلا بالحجة الكثر عدلا ودقة تجاه الحقيقة التى هى أعلى منا جميعا،وتحتاج إلى جميع اجتهاداتنا بصورة حتمية لاخيار لنا فيها كى نرتقى لأفقها السامى القريب البعيد،فالحقيقة ليست نسبية فقط كما هو شائع فى الأدبيات السياسية والثقافية العربية والغربية معا،لكنها أيضا مطلقة التوليدات والإحالات والتصاديات والتداخلات والتراميات والممكنات،أى أن الحقيقة هى حقيقة الاستعادة للحقيقة باستمرار،وهى التكامل اللامنتهى،أو التكامل الذى يتكامل بطاقة اللاتكامل،فالحقيقة فى

أى صورة من صورها إن هى إلا احتمالات .ضمن احتمالات أخرى روج لها العقل الجمالى السياسى السائد وأسس قواعدها التصنيفية حتى صارت حقيقة شائعة مهيمنة.وهذا الوعى البلاغى الجديد يستدعى ضرورة كتابة الغياب فى الحضور والتحجب فى اللاتحجب،والتشتت والتبعثر فى النظام والتطابق،والغموض فى الوضوح، والارتياب والنسيان والقلق فى اليقين والاتساق. والتصدع فى النظام، أى لابد من ملء المسافات المعرفية والتخييلية والمنطقية الغائبة بين الواقع وصورة الواقع، واللغة والشىء الذى تعبر عنه ـ بالاختلاف والتشعيب والتشذير اللامنتهى،فتكون الحقيقة أفقا لتوليد المفارقات تلو المفارقات ،وهذا يستدعى بالضرورة رؤية الطرق المعرفية والجمالية عبر منظورات وطرائق احتمالية تعددية تدرجية تراتبية حيث لاتقع اللغة أمام الواقع، بل يقع الواقع والتاريخ والوجود أمام اللغة والنظرية والنسق،وهذا يؤسس لبلاغة التفتيت والتشذير اللامنتهى إلى جوار بلاغة التركيب الجدلى الموضوعى،وهو لايعنى الهدم والتدمير المجانى ـ كما يدعى بعض متوهمة الحداثة سياسيين ونقادا وكتابا وهم كثر فى العالم العربى والغربى معا ـ بل يعنى التوسيع المفهومى،والتحقيل المعرفى،والتكثيف الدلالى،والتخصيب التخييلى،ونفى التعميم والتجريد والدقة والوضوح بوصفها آليات سياسية شمولية تسلطية تحصر الواقع والكائن واللغة والأشكال والتواريخ والوقائع وتقصى الاختلاف المذهل الثاوى فى بنية الموجودات والأشياء والأحياء.إن المعرفة دائما تتكامل بطاقة اللاتكامل المفتوح

على الواقع والعالم،وهى لاتنفى الهوية والعلة، والحد، والقصد والمعنى كما يشيع هما وتسلطا عند أصحاب المرجعيات السياسية والثقافية والمنطقية والجمالية التجريدية القمعية،لكنها تستعاد وتبنى عبر المقاومة السياسية والاجتماعية والجمالية والنضال المعرفى المنهجى ضد تسلط الهوية الجمعية،وقمعية المرجعية الثقافية، لتستعيد بناء قوة الواقع وحيوية التاريخ وتعددية الممكن ولانهائية المحتمل،واستشرافية التجريبى.

ومن هنا ينتفى الوهم الحداثى الشائع بين كثير من المثقفين فيمن تأثروا سلبا بأوهام المستشرقين أو اسخذوا أمام قوة منطقهم التارخى الخاص بهم - ينتفى الضلال المنهجى والمعرفى فى وضع التحديث ضد التأصيل،على معنى أن شرط الحداثة أن تكون تذويباً وتفتيتاً للأصول العربية ذوبانا فى الأصول الغربية ، وهذا وهم نفاه أساتذتهم في أوربا نفسها ، واعتبروا أن كل تحديث هو تأصيل للعقل المجتمعي الثقافى العام بوجه من الوجوه ، فالشعوب لا تستفيد من حداثة الآخرين إلا ما كان متسقاً مع ذاتها الجمعية الماضية والحاضرة والمستقبلة معاً . وكل معاناة لتراث الآخرين وأصول الآخرين لابد أن تمر وبصورة معرفية ومنهجية جبرية عبر معاناتنا لأصولنا وأدبياتنا الخاصة بنا،وبالتأكيد فإن كل هذه الخبرات والتصورات والإدراكات تنبنى باللغة وفيها،وكأن لسان حال الشعوب جميعا يقول: قل لى ماهى اللعبة اللغوية التى تتكلمها أقل لك ماهى شروط وجودك التاريخى وتواصلك الحوارى،وإمكانات تحدياتك الحقيقية للتواصل

مع ذاتك المتعددة أولا ثم مع الآخر المتكوثر ثانيا.فاللغة هى القاسم البلاغى الإنسانى للتواصل المشترك بين جميع المتحاورين ومن ثم تصير القوى الرمزية الناعمة وعلى رأسها البلاغات والجماليات مايحدد شروط التواصل الإنسانى الجديد والجاد بين الشعوب.

أ.د / أيمن تعيلب

الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل

نص شعري منسوب " لأبي ذؤيب الهذلى "

ريناته ياكوبى Renate Yacobi

لقد عكفت على ترجمة هذا البحث للناقدة الألمانية المعاصرة " ريناته باكوبي Renate Yacobi " التي تتميز كتاباتها بالموضوعية، وتعتمد إلى حد كبير على الحدس في تحليل النصوص الأدبية القديمة.

إن الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي تعتمد على الحدس والإحساس الباطني، ولكن هذا ليس معناه أن الأسلوبي يقف على أرض هشة. إنه يلاحظ سمة لغوية، ويستشعر دلالتها الأسلوبية، فالحدس له مكانته الأساسية في هذا المنهج، وهو الخطوة الأولى في عملية التحليل دون الإرتماء الكلي في أحضان الانطباعية الذاتية، فالمنهج اللغوي الأسلوبي يعتمد على الإحصاء الكمي والدليل اللغوي للتأكد من سلامة النتائج، كما يتجنب التعبيرات غير العملية في التحليل، ولا يؤمن بالفكرة التي تقول: إن قصيدة الشعر كالزهرة الجميلة يفقدها سحرها ويجردها من روعتها تحليلها ودراستها، وانعام النظر فيها في ضوء العقل.

على أنني أميل إلى الاقتناع بجدوى التحليل اللغوي الأسلوبي في دراسة الشعر أكثر من النثر لأن الشاعر يبدع في تعامله مع اللغة، فالشعر لا ينفصل فيه التأثير الجمالي عن التشكيل الإبداعي للنسق اللغوي، أما في النثر فإن فنيته تكمن في مواطن أخرى، وترتد إلى سمات كالوصف، والموضوع، وطرق الإقناع وغيرها، وهي أشياء يقع

التعبير عنها من خلال اللغة ولكنها ليست من صلبها أو متأصلة فيها.

لقد نشأت الحاجة إلى الموضوعية في الدراسات الأسلوبية كرد فعل ضد هيمنة النزعة الذاتية، والانطباعية في الدراسات النقدية، فالناقد الانطباعي وهو يحلل عملاً فنياً، أو يقومه، أو يعلق عليه، يجنح إلى تهويمات حالمة، ويستخدم مصطلحات جمالية، وأوصافاً ناعمة لا تشير مباشرة إلى سمات لغوية في العمل المنقود، يمكن رؤيتها وملاحظتها، ولا يخفى أن مثل هذه الأحكام الجمالية العامة تعبر عن مجمل التأثير الذي تتركه اللغة في نفوسنا، إلا أنها لا تحيل على خصائص شكلية محددة في النص وبالتالي يصعب التأكد من صحتها.

لقد ذهب الأسلوبيون بعيداً في سعيهم إلى علمنة الأدب، وحققوا نتائج طيبة على المستوى النظري، إلا أن واقع الدراسات الأسلوبية التطبيقية يجهر بحقائق أخرى، فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي تقوم على الحدس، وعلى الذائقة الأدبية مما يتنافى والاتجاه الموضوعي العلمي.

لقد أصاب بعض الشعر العربي القديم أذى كبير من جراء بعض الدراسات الأسلوبية التي تنطلق من منطلق الاعتقاد الراسخ بأن كل ما في هذا الشعر لابد أن تكون له دلالة أسلوبية ما، إذ يعمد بعض الباحثين إلى تخريب النصوص وتشويهها بواسطة تقنية الإحصاء والتصنيف، ومن أجل التقليل من احتمالات الخطأ في اختيار

النصوص موضوع الدراسة يستحسن أن يضع الباحث جملة من المقاييس تضبط عمله وتوجهه حتى يكون الاختيار واضحا.

ولا يخفى أن وضع المقاييس هو نفسه عمل ذاتي سواء وضعها الباحث اعتماداً على خبرته الخاصة، وأحاسيسه الشخصية، وحساسيته الشعرية، أو اعتمد في وضعها على آراء النقاد الذين درسوا الشعر الذي ينتمي إليه النص موضوع التحليل.

وهذا بالفعل ما قامت به الباحثة الألمانية في دراستها للشعر العربي القديم وتحليل نصوصه كما سيتبين للقارئ بعد قليل وسوف تتبع ترجمة بحث " ريناته ياكوبي Renate Yacobi " دراسة نقدية عن الموضوع الأصلي (الزمن والحقيقة في النسب والغزل) وذلك عند عدد من المستشرقين الألمان الذين اعتنوا بدراسة الأدب العربي، وقاموا على مقاربة نصوصه بالنظريات النقدية المعاصرة.

يعتبر ظهور الغزل كغرض شعري مستقل عن النسيب، المقدمة الغرامية للقصيدة، من التحولات الجذرية النادرة، التي عرفها تاريخ الأدب العربي بعامة. ورغم وجود بعض الدراسات حول الغزل إلا أن جملة من المشاكل الأساسية ما تزال بدون حل، وسواء انبثق الغزل عن النسيب، على وجه الحصر أو يجب الأخذ بعين الاعتبار الأغراض الشعرية الأخرى، فإن مسألة الغزل ما تزال مطروحة للنقاش. وهناك أيضاً، خلاف في الرأي حول أهم العوامل الخارجية التي أدت إلى تطوره، وإلى ظهور مفهوم جديد للحب ملازم له، هل هو الدين أولاً؟ التوحيد، أو الأخلاق القرآنية؟

أولاً يبدو من المعقول الأخذ بعين الاعتبار الظروف الاقتصادية والاجتماعية، وتفسخ أو انحلال المجتمع البدوي، والفراغ والرفاهية في مدن الحج، والعوز والفاقة في أوساط قبائل الحجاز التي تعيش في بيئة رعوية، أو شبه رعوية؟

ويقودنا هذا إلى كيفية التمييز بين الغزل الحضري، الذي يمثله عمر بن أبي ربيعة (توفى حوالي 93هـ / 712م)، وبين الغزل العذري، ويمثله جميل (توفى حوالي 82هـ / 710م)، والشعراء العذريون الآخرون.

وما زال هذا النوع الشعري الجديد لم يدرس بما فيه الكفاية، سواء من حيث شكله ومضمونه، أو موضوعاته وتقنياته.

إن شعراء القرن السابع عشر الميلادي قدموا موضوعات وتصورات جديدة، ولكنهم وظفوا، أيضاً، الأعراف والتقاليد الشعرية المتوارثة، التي يدخلون عليها، أحياناً، تعديلات في المعنى، أو يوظفونها في تركيبات غير مألوفة ؛ ونتيجة لذلك، نلاحظ تركيباً مدهشاً للقديم والجديد، لم يتلفت إليه، على نحو واف وكاف حتى يومنا هذا.

ويمكننا أن نجيب عن بعض هذه التساؤلات بدقة أكثر ؛ في اعتقادي إذا ما استطعنا أن نحدد الاختلاف الأساسي بين الغزل والنسيب في تصويره الأسلوبي للبطل البدوي، وحبيبته المفقودة، الممثلين الأرستقراطيين للمعايير القبلية، وأخلاقياتها، وقيمها.

وبالنظر إلى مختلف العناصر الشكلية والضمنية التي تشكل الغزل الأموي، سيكون من غير المجدي البحث عن قاسم مشترك، أو قضية واحدة تفسر جميع خصائصه المميزة.

وعلى أي، فإن مقارنة شعر الحب في العصر الجاهلي بمقدمات النسيب في العصر الإسلامي الأول تدفعني إلى الاستنتاج بأن بعض عناصر النسيب في العصر الإسلامي الأول، بعض تلك العناصر، على الأقل، مأخوذ من مصدر مشترك، والتحول في الوعي الجمالي قام على أساس عاملين اثنين متداخلين:

1 - التصور الجديد للزمن . 2 - الموقف الجديد تجاه الحقيقة.

ومن الصعب أن نحدد؛ بدقة، متى حدث هذا التحول وأبعد ما يمكن تصوره هو بداية القرن السابع الميلادي، فقد ظهرت بوادر هذا التحول في النصوص الشعرية المنتمية إلى هذه الفترة، إذن فهناك تزامن مع الدعوة المحمدية.

ولكي أعطي بعض المصداقية لنظريتي أقترح أن أحلل قصيدة غزلية قصيرة، وأقارنها بالنسيب في العصر الجاهلي، مع عناية خاصة بالتصورات والمفاهيم.

واختيار هذه القصيدة عشوائي. قليلاً أو كثيراً، إذ يوجد عدد لا يستهان به من العينات أو النماذج الغزلية، وكلها مناسبة؛ على قدر متساو، لإثبات وجهة نظري. وكما يحدث عادة، فقد كانت هذه القصيدة المتميزة الأولى التي لفتت انتباهي إلى تحول الوعي الجمالي المومأ إليه قبلاً.

إن القصيدة، موضوع الدراسة، تشكل جزءاً من ديوان أبي ذؤيب الهذلي (توفى حوالي 28هـ / 649م) إلا أنها تنسب أيضاً إلى شاعرين آخرين: رجل من قبيلة خزاعة "، وسليم بن أبي دوباكل، وهو

معاصر للأحوص (توفى 105هـ / 723م، أو 110هـ / 728م).

والنسبة الأخيرة أكدها كتاب الأغاني في موضعين، وهناك رواية مختلفة للقصيدة في الفصل المتعلق بالأحوص، الذى يعتقد أنه استوحاها و بالإضافة إلى ذلك،فقد وردت أربعة أبيات بلحنها فى جزء لاحق،وقد اعتقدت فى التحليل الأول للقصيدة أنه من الممكن أن تكون لأبي ذؤيب الهذلي،لأن شعره الغزلي يتسم بجملة من السمات الإبداعية تتجاوز الشعر الجاهلي،كما يلاحظ ذلك من قبل مترجم الديوان وناشره يوسف هل J.Hell.

وبعد مقارنة متأنية ودقيقة للقصيدة بشعر أبى ذؤيب،بدا لي أن عزوها إليه أمر مشكوك فيه إلى حد كبير،فالقصيدة تعبيرياً،وفنياً،ودلالياً تختلف جداً عن بقية أشعاره.

لذا،و فى غياب أدلة كافية،تفترض أن الأبيات لابن أبي دوباكل عند نهاية القرن السابع وبعده.

إن روايتي القصيدة مختلفتان،إلى خد ما،فى الأسلوب ولا يمكن الإدعاء بأن أياً منهما تامة،ففي الأغاني أن ابن أبي دوباكل ((أنشد قصيدته،التى يقول فيها...)).

والاستشهاد المكون من اثنى عشر بيتاً ينتهي نهاية غير مقنعة.

أما رواية ديوان أبي ذؤيب الهذلى فى أقصر أو أقل عددا،تسعة أبيات ولكنها تعطي الانطباع بأنها منظومة ومرصوفة بعناية،وبأنها ذات نهاية طبيعية.

ولسنا ندري ما إذا كان ترتيب الأبيات وتسلسلها من عمل الشاعر

أو من صنع أحد الرواة ذوي الذائقة الشعرية.ولكن يبدو أن ذلك العمل تم بعناية وترو لإحداث تأثير شعرى محدد.

ولهذا السبب قررت أن أتناول الروايتين.كلاً على حدة وأعتمد قصيدة أبي ذؤيب ركيزة أساسية فى التحليل (الرواية أ).وبعد تحليلها بيتاً بيتاً.سأخص قصيدة الأغاني (الرواية ب) لمعرفة ما إذا كانت تضيف إلى نتائج التحليل؟ أو تناقضها.

الرواية " أ "

1 - يا بيت دهماء الذى أتجنب	ذهب الشباب،وحبها لا يذهب
2 - مالى أحن إذا جمالك قربت	وأصد عنك،وأنت منى أقرب
3 - لله درك؟ هل لديك معول	لمكلف؟ أم هل لودك مطلب
4- تدعو الحمامة شجوها فتهيجنى	ويروح عازب شوقى المتأوب
5 - وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها.	جدبا،وإن كانت تطل و تخصب
6 - ويحل أهلى بالمكان فلا أرى	طرفى لغيرك مرة يتقلب
7 - وأصانع الواشين فيك تحملا	وهم على ذوو ضغائن دوب
8 - وتهيج سارية الرياح من أرضكم	فأرى الجناب لها يحل ويجنب
9 - وأرى العدو يحبكم فأحبه	إن كان ينسب منك أولا ينسب

البيت (1):

يتضمن شعر البيت الأول فكرتين منفصلتين عن بعضهما. وسندرسهما كلاً على حدة.

يستهل الشاعر قصيدة بمناجاة أو نداء. مستخدماً صيغة شائعة

في مجال النسيب، مع تحوير طفيف، بيت دهماء، وهي من الصيغ الشائعة في المقدمة، مأخوذة من قول النابغة الذبياني:

" يا دار مية "

إلا أن الشاعر في القصيدة موضوع الدراسة يخاطب وينادي بيت الحبيبة بدلاً من الطلل، ويضيف فكرة جديدة: " الذي أجّنب ".

ولم يحدث قط، أن شاعراً جاهلياً تجنب مكان إقامة حبيبته.

وعلى كل حال، فإن هذه الفكرة شائعة في الغزل، ولعل السبب أن العاشق يريد أن يصون سمعة المرأة

وعند جميل نظير مهم لهذا في مقطوعة من أربعة أبيات، يقدم في بدايتها تنويعاً مدهشاً لفكرة الطلل:

أتهجر هذا الربع أم أنت زائره؟ وكيف يزار الربع قد بان عامره؟

ويقول فيه:

رأيتك تأتي البيت تبغض أهله وقلبك في البيت الذي أنت هاجره

إن الوظيفة الأصلية لفكرة الطلل فقدت معناها في هذه القصيدة، فالشاعر العذري لا يحتاج إلى الأطلال ليتذكر حبيبته، ولا ينساها وهو يواصل ترحاله، إنها ماثلة، دوماً، في خاطره.

وأكثر من هذا، فإننا نلاحظ أن العناصر الثلاثة التي ألمح إليها سليمان بن أبي دوباكل في الشطر الأول وأشار إليها إشارة سريعة وخاطفة، وردت في بيت جميل مجتمعة ومفصلة.

الطلل المهجور، وبيت الحبيبة، وتجنب موطن إقامتها.

والعنصر الأخير هو بدون شك، وليد تحول في القيم الاجتماعية، إلا

أنه كذلك يعبر عن وجود صراع عاطفي، لأن الشاعر يمنع نفسه من إتيان ما يحترق شوقاً إلى فعله. وسأعود إلى مناقشة هذه النقطة في البيت الثاني، حيث يصف الشاعر صراعاً مشابهاً.

ويعود بنا الشاعر في الشطر الثاني، إلى الوراء، أو هكذا يبدو، يعود بنا إلى أجواء النسيب التقليدية فالشكوى من الشيب، والاخفاق في العلاقة مع النساء من الموضوعات التي يكثر ورودها في القصيدة الجاهلية.

وإذا قارنا المقابلة المصوغة بعناية:

ذهب الشباب وحبها لا يذهب

بالحديث عن الشيب في مجال النسيب، اتضح لنا موقف جديد. فالشاعر الجاهلي يتصرف تجاه تجربة التقدم في السن بطريقتين مختلفتين قليلاً ؛ فهو يشكو من سخرية النساء منه، وأنهن لا يعبأن به على الإطلاق، ثم يشرع، على سبيل التعويض، في تذكر متع الشباب ومغامراته، ويفخر بنجاحه السابق مع النساء، وهكذا فإن الفكرة توظف كوسيلة للإنتقال إلى الفخر.

والموقف الثاني يتضمن أيضاً، شكوى أولية، فالشاعر يتعجب من أنه لا يزال يعشق ويشتهي، على حين يتوجب عليه إدراك أنه لا جدوى من آماله ورغباته، ويقرر كنتيجة لذلك أن يكف عن الحب، وعن ملاحقة النساء، وينصرف إلى موضوعات أخرى مثل ناقته المدهشة أو سيفه

إن الفكرتين تؤديان وظيفة محددة في بنية القصيدة متعددة

الموضوعات، وفي نفس الوقت تشيران إلى تصور للحب ينسجم كلية مع منظومة القيم التي يدافع عنها الشعراء الجاهليون.

فالحب معناها التملك والمتعة والنجاح، والوجاهة الاجتماعية، ولذا من الغباء الاستمرار في التعلق بالمرأة إذ تعذر تحقيق أي من هذه الأهداف، وعندما يكون الفراق قدراً محتوماً، فإن المجتمع القبلي يتوقع من الشاعر أن يسلو، وأن ينسل ثيابه من ثياب حبيبته.

والتعابير التي توحي بأن الحب لا يموت نادرة، ويؤتى بها للتأكيد فحسب كما نجد عند زهير بن أبي سلمى، في البيت التالي:

وكل محب أحدث النأى عنده   سلوا فيسلو غير حبك ما يسلو

وأداة النفي " ما " اقترنت بالفعل المضارع لتحول دون امتداده إلى المستقبل، فالشاعر معني فقط بالحالة الراهنة لمشاعره.

وإذا ما قارنا الموقف التقليدي من الشيب بالفكرة المعبر عنها في البيت " أ "، فإننا نلاحظ تحولاً واضحاً في رد فعل الشاعر أو في استجابته : إن ذهاب الشباب، وزوال الحياة الإنسانية يجدان تعويضاً لهما ومتنفساً في دوام الحب لدى الشاعر.

ويشير الشق الثاني من المقابلة:

" وحبها لا يذهب " إلى الحاضر، ولكن من الممكن أن ينسحب على المستقبل أيضاً، ويكون المقصود:

" أن حبي لها لا ينقضي أبداً " ذلك ما يفهم من السياق.

وينسجم هذا المعنى كذلك مع مفهوم الحب في الغزل العذري، حيث الحب موضع تقدير وإجلال، باعتباره تجربة متميزة في ذاتها،

بقطع النظر عن النجاح أو الفشل. وفي الغزل العذري كذلك يقارن الفراق بالشيخوخة. وأحياناً بالموت.

قال جميل يخاطب بثينة:

يهواك ما عشت الفؤاد فإن أمت   يتبع صداك بين الأقبر

ولا يخفى ما في هذا القول من خروج على المواضع الاجتماعية.

إن الفارس البدوي في الجاهلية يكون على وفاق تام مع الأعراف القبلية بينما يسخر نشاطه وحيويته للتغلب على من يكيدون لحبه.

أما شاعر الغزل فهو يدافع عن حقوقه الفردية. ولكن تمرده على الضوابط الاجتماعية يظل سلبيا. بل هو في نهاية الأمر تدمير للذات. إن تحديه للمجتمع يعني رفضه للحياة.

أما عامل الزمن فسنناقشه في نهاية التحليل ولكن أود أن أثير الانتباه إلى أن الفعل " ذهب " في هذا البيت. هو الفعل الوحيد في صيغة الماضي في مجموع النص. أما الفعلان الآخران اللذان وردا في صيغة الفعل الماضي: قربت / سكنت. فقد جاءا في سياق إذا الشرطية ما يضفي عليهما دلالة تجدد الحدث واستمراره. أي أنهما. عملياً. يفيدان دلالة الفعل المضارع.

البيت (2):

وفي البيت الثاني وصف لموقفين مستقلين أو للحظتين متتابعتين يتأمل الشاعر سلوكه الغريب. فهو حزين حيث ينبغي أن يسعد بقرب الحبيبة. ويصد عنها حين تكون فرصة اللقاء أكثر مواتاة

ويقول الشراح: أنه يريد أن يصون عرض حبيبته. ولذلك يعرض عنها.

وكما في البيت السابق توجه سلوك الشاعر اعتبارات اجتماعية. ولكن التعبير يوحي، علاوة على ذلك بدلالة لطيفة، فالشاعر لا يصف رد فعله فقط ولكنه يلمح إلى التوتر العاطفي، وما يعتلج في صدره من مشاعر متناقضة ومتضاربة. ونلاحظ فى هذا البيت ابتعادا صريحا عن أجواء النسيب.فالحب في الشعر الجاهلي قوي ومندفع،وعنيف أحياناً،إلا أنه ذو بعد واحد أي البعد المادي.

أما المشاعر المعقدة والأحاسيس النفسية المتصارعة فلم يعرفها ولم يصفها.

أما في الغزل،فإن الموضوع المحبب والأثير هو مفارقات الحب ومتناقضاته كما رأينا وكما فى قول جميل:

إذا صقبت زدت اشتياقا وإن نأت أرقت لبين الدار منها وللبعد

إن تأملات من هذا القبيل تفترض انتقال الاهتمام من العالم الخارجى،وهو الشغل الشاغل للشاعر الجاهلي،إلى مستوى التجربة الذاتية.

البيت الثالث (3):

البيت الثالث أكثر التصاقاً بالقديم من البيتين السابقين،لذا سنمر عليه مسرعين،اذ صيغ الدعاء والاستفهام منسجمة مع الجو العاطفى للقصيدة،كما أنها تعمق هذا الجو.

ولكننا نستطيع أن نعثر فى الشعر الجاهلي على أبيات مشابهة،أيضاً، ففي النسيب يرد الاستفهام محملاً بدلالات بلاغية،والجواب المتوقع يكون سلبياً،أما في سياق هذا البيت فبإمكاننا

أن نزعم أن الشاعر يعبر عن آماله،وليس ضرورياً أن يتوقع جواباً سلبياً.

البيت (4):

يتضمن شطرا البيت فكرتين تبدوان متباعدتين كتعبير عن مزاج الشاعر. إن موضوع الحمامة التى يثير صوتها الحزين العاشق،تتردد بكثرة فى الغزل الأموي،ولكنها نادرة،إلى درجة كبيرة،في الشعر الجاهلي،بل ربما أمكننا القول: إن النماذج القليلة التي وصلتنا من الشعر الجاهلي منحولة،لأن الشاعر الجاهلي لا يسقط مشاعره على العالم من حوله،والموقف الرومانسي تجاه الطبيعة،وفيه ينظر الشاعر إلى موضوعه من خلال عواطفه،إن الموقف الرومانسي تجاه الطبيعة هو من سمات العصور المتأخرة،وحتى عندما يشاهد الشاعر إيماض البرق من تلقاء موطن الحبيبة،لا يلح في وصف أشواقه ولواعجه،بل ينتقل سريعاً الى وصف مسهب ومفصل للرعود.

والموضوعية الجاهلية،أو الفكرة الأساسية فى الشعر الجاهلي،التى تتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد هي غراب البين،إلى أنه من الصعب أن نجعل شبيهاً لحمامة الأيك،لأنها ترتبط أصلاً بعالم السحر.

فالحمامة،مثل الحيوانات الأخرى،وخاصة الطير،وظفت فى مجال العرافة،ومازالت ترتبط فى النسيب،بتداعيات وإيحاءات سحرية،واعتقد طبعاً أن الشاعر وظف الحمامة،فى هذا البيت،لمجرد التعبير عن يأسه،مثل غراب " إدغار آلان بو " الشهير.

ويتضمن الشطر الثاني الاستعارة الوحيدة فى القصيدة،وهي صورة جميلة يشبه الشاعر شوقه بقطيع من الجمال تروح الى

معاطنها ليلاً.

وليست هذه الصورة بكل تأكيد.من إبداع ابن أبي دوباكل.فقد سبقه إليها النابغة الذبياني.

" وصدر أراح الليل عازب همه "

والنابغة شاعر جاهلي متأخر (توفى بعد 602 هـ) فقد بعضاً من سمات الأسلوب البدوي بسبب اتصاله بالغساسنة والمناذرة كما يدل على ذلك شعره. وهذا الشطر (أي شطر النابغة) من النماذج الجاهلية القليلة التي وصفت فيها العاطفة وصفاً مباشراً.والوصف المباشر للعواطف من سمات الغزل.

البيت (5):

تعد الفكرة المعبر عنها فى هذا البيت موضوعاً جديداً.وهي مناقضة تماماً للأحاسيس الشعرية.المواقف الفكرية الجاهلية.فالشاعر يعلم أن كل البلاد جدباء إذا بعدت عنها الحبيبة.وإن كانت تسقى بماء المطر وتخصب.وفي هذا دلالة على أن الشاعر يرى العالم من حوله من منظوره الذاتي الخاص وأنه.فى الآن نفسه.يعي ذاتيته ويتأمل فيها.

والفكرة الأخيرة تبدو لي أكثر أهمية. لأن الوعي بأن العالم يتغير حسب المزاج أو المنظور الشخصي للملاحظ معناه أن هذا الملاحظ (وهو هنا الشاعر) تخلى عن الخاصية المميزة للشعر الجاهلى.وشعر صدر الاسلام.وهي الموضوعية الساذجة اللاواعية.

وإذا كان الموقف أو الاتجاه الموضوعى فى العصور الأدبية أسلوباً في التعبير يعمد إليه الأدباء عمداً.ويختارونه اختياراً فإن شاعر الجاهلية

لم يكن يملك هذا الاختيار،إذ ظل أسير الوهم إبان الحقيقة،وأن العالم من حوله هو كما يراه،وذلك هو السر فى كونه يحاول أن يصفه وصفاً مفصلاً،وأن يلتقط أدق التفاصيل ما وسعه الجهد.

وعندما تحرر الشاعر العربى من إسار هذا الوهم انتقل إلى مرحلة جديد من الإدراك تفصح عن نفسها،بالضرورة فى الشعر الذى أبدعه.

إن نسبية الزمان والمكان تتجلى أحيانا فى الشعر الأموي،يقول جميل واصفاً تجربته مع الزمن

يطول اليوم إن شطت نواها وحول نلتقى فيه قصير

وربما قيل: إن الفكرة الأساسية المشهورة جداً فى الشعر الجاهلي " فكرة الليل الطويل " تتضمن تجربة مشابهة،وهذا صحيح بالطبع،ولكن النقطة التي أحاول أن أؤكد عليها،هي درجة الوعي عند الشاعر

فالشعراء الجاهليون يستطيعون أن يصفوا ظواهر معينة،إلا أنهم ليسوا قادرين،بعد،على أن يمزجوا ذواتهم بالظواهر الخارجية.

إن وعي الشاعر المتأخر بذاته،و إدراكه لها إدراكاً واضحاً يستدعي إلى ذهني مرحلة متميزة في المعرفة تفترض نقل الاهتمام إلى الذات،أو الإنطواء عليها،كما سبقت الإشارة إليه فى البيت الثانى.

بقيت ملاحظة أخيرة فى هذا البيت،وهي وظيفة الفعل " رأى " فقد استعمل أربع مرات فى النص: استعمل مرتين بمعنى: يظهر لي،و فى الموضعين الآخرين لا يضيف الى هذا المعنى،إلا أنه فى البيت السادس يشير،فقط،إلى المشاهدة الذاتية Observation Self، وإلى الرؤية

القبلية فى البيت التاسع.

وتظل الوظيفة الرئيسية للفعل " رأى " فى المواطن الأربعة واحدة،وهي تأكيد النظرة الذاتية للشاعر،أما في الشعر الجاهلي،فإن الفعل: رأى / رأيت لا يستعمل لتأدية هذه الوظيفة،فالتعبير يظهر عادة،وفي حدود علمي،في سياقات حكيمة،ويحمل دلالة: أعتقد / فى رأيى.

البيت (6):

وفي هذا البيت،كما في البيت الذي قبله يطرح الشاعر فكرة جديدة،وهي أنه لا يستطيع أن يقلب طرفه إلى غير الحبيبة،وتبدو هذه الفكرة بعيدة،إلى حد كبير،عن مفهوم الحب فى العصر الجاهلي،فالشاعر الجاهلي،بمجرد مفارقته لحبيبته يشرع في البحث عن متع جديدة،ولو أن ذكريات حبه القديم تلاحقه،وتنتابه فى بعض الأحيان.

إن الثبات على حب حبيبة واحدة،والنذر بالوفاء لها،هو من جانب آخر،الفكرة الرئيسية فى الغزل العذري،كما يتجلى ذلك فى ديوان جميل،فى أماكن متفرقة.

إن الفكرة المعبرة عنها فى البيت السادس تسمح بتوجيه أكثر لطافة،فهي على كل حال،لا تشير،فقط إلى الوفاء والإخلاص لمحبوبة واحدة،ولكن يمكن أن يفهم منها أن الشاعر مسكون بهاجس الحبيبة،وهي الفكرة التي طورها وصقلها،باستمرار،شعراء العصر الأموي،ومن بعدهم الشعراء العباسيون و قد خصص لها العباس بن

الأحنف، (توفى 188هـ / 804 م أو 193هـ 809م)، فصيدة بأتمها ،حيث يصف فيها فقدانه لجميع قواه الإدراكية، بل إن لسانه لا يطاوعه اطلاقاً، و يأبى إلا أن يلهج بذكر اسم الحبيبة، ويمثل البيت الأخير منها تنويعاً لطيفاً للبيت رقم 6 (لابن أبي دوباكل)، لأن الشاعر يخبرنا بأن كل النساء اللواتي يحدق فيهن لا يرى فيهن غير صورة الحبيبة، وهكذا فقدت الحقيقة وجودها، وصار بال المحب مملوءاً بالتخيلات.

البيت (7):

فى البيت السابع، نعود ثانية الى أجواء النسيب التقليدية، فالواشي الذى يسبب المتاعب للحبيبين صورة مألوفة، وظلت كذلك فى الشعر العربي الوسيط كله، وموقف الشاعر الجاهلي من الواشي بسيط: يوبخه ويلعنه ويشكو من مكايده، أما ابن أبي دوباكل، فإنه، بدلاً من مناصبة العداء لهؤلاء الذين يكرهونه، يكبح جماح نفسه ويروضها على إبقاء علاقات الود معهم، من أجل أن يصون قصة حبه، ويبدو سلوكه هذا مغايراً جداً لمقاييس الشرف عند الفارس البدوي، الذى اعتاد المعاملة بالمثل ولا يخفى ما في هذا السلوك من تخل عن القيم التقليدية لصالح الاعتبارات والمصالح الفردية.

البيت (8):

هناك بعض الصعوبات، فى البيت الثامن، تحول دون تقديم شرح دقيق لمضمونه، ولو أنه واضح على العموم:

حين تهب الريح من جهة ديار الحبيبة تثير كوامن الشجن فى نفس

الشاعر فيربطها بمحل اقامته

وقد ترجم يوسف هل: Hell الشطر الثانى ترجمة مباشرة.وذكر أن قبيلة الشاعر تنصب.عادة.مضاربها فى اتجاه الريح التى تهب من تلقاء موطن الحبيبة. ولكن هذا التفسيرغير معقول في نظري. وأفضل أن يفهم الفعل " رأى " على أنه إشارة إلى النظرة الذاتية للشاعر...

وأياً ما كان قصد الشاعر. فإن الدور الأساسي للبيت يظل واحداً. وهو تأكيد انشغال الشاعر بحبيبته. ونزوعه إلى رؤية ظواهر العالم الخارجي في علاقتها بالحبيبة.

البيت (9):

هذا البيت هو تعميق للمعنى المعبر عنه في البيت السابع. حيث ذكر الشاعر أنه يصانع الوشاة صوناً لحبه. وفي هذا البيت يخطو خطوات أبعد في الإدعاء بأنه يحب أعداءه إذا أحبوا الحبيبة أو قبيلتها.

ولكن الإضافة التي يحملها الشطر الثاني هي وعد إلى الناس جميعاً بالحب سواء انتسبوا لقبيلتها أم لا. ويبدو هذا الأمر غريباً. وغير عادي في ضوء أعراف المجتمع البدوي وتقاليده. بل إنه أغرب ما في القصيدة. فالشاعر يتخلى عن الولاء القبلي. والقيم من أجل علاقات شخصية.

إن البيت يكشف عن قطيعة كلية مع منظومة القيم الجاهلية.

ونعرض. في النهاية لوسائل الأداء الأساسية على مستوى بناء القصيدة. عرضاً سريعاً:

إن الترتيب الذى وردت به الأبيات يظهر نوعا من الوحدة والتلاحم بينها،إلا أنه ليس قوياً،إذ من الممكن إعادة ترتيب بعض الأبيات دون أن يؤثر على معانيها منفردة،أو على معنى النص ككل،فلا توجد روابط دلالية أو تركيبية مباشرة بين الأبيات،عكس ما نجد فى النسيب.

وفي الغزل توظف الوسائل ذاتها على مستوى بناء القصيدة كما يتضح ذلك من الرواية الثانية " ب " ,

وإن كانت،إلى حد ما تستبدل بالوسائل الأسلوبية والبلاغية.

أما بالنسبة لابن أبى دوباكل،فقد استخدم ظاهرة التوازي،والتكرار اللفظي،و التجنيس،بشكل واضح: فمن البيت الرابع فصاعداً،تستهل الأبيات بفعل واضح: فمن البيت الرابع فصاعداً،تستهل الأبيات بفعل فى صيغة المضارع،وينطبق ذلك أيضا،على شطري البيتين 4 و 8. وأوضح مظاهر التوازي ما نجده فى نهاية البيتين 5 و 8 من أفعال زوجية،وكذلك فى شطري البيت التاسع مع تحوير طفيف. ومن الأمثلة الأخرى للتكرار اللفظى تكرار الفعل " أرى " أربع مرات،وقد شرحنا وظيفته سابقا،و: تهيج (8،4)،غيرها،غيرك (5،6) ينسب مرتين (9).

أما التجنيس فقد استعمله الشاعر داخل البيت الواحد،أو من بيت إلى آخر عدة مرات:

ذهب / يذهب (1)

قربت / أقرب (2)

أجنب / جناب / يجنب (1،8).

حبها / يحبكم / أحبه (1,9).

يحل / يجل (6,8).

وعلى المستوى الفونولوجي يوجد قدر كبير أو نسبة عالية من الأصوات المجهورة،وتردد غير عادي للحروف المشددة،التى تعزي إلى ايثار الشاعر للأفعال المضعفة ،ونتيجة لذلك يتمتع النص بانسجام واضح على مستوى الأصوات والإيقاع.

ورغم سيطرة الأفعال فى النص،إلا أننا لا نلمس أثراً للحيوية واندفاع الحركة،بل بالعكس حركة هادئة وبطيئة،وهو ما يتناسب وخاصية الأصوات المجهورة.

وبالإضافة إلى الوسائل البلاغية على مستوى الشكل،نلاحظ عنصرين اثنين على مستوى المضمون وهما من عناصر الوحدة المعنوية فى القصيدة:

أولهما: عنصر الزمن،وسنناقشه فى نهاية التحليل ولكن يمكننا أن نلاحظ مقدماً،أن النص،من منظور الزمن،يتجاذبه قطبانه أو حركتان غير متكافئتين: الحركة الأولى يعبر عنها قول الشاعر في البيت الأول:

" ذهب الشباب "

والحركة الثانية ويمثلها قول الشاعر:

" وحبها لا يذهب "

ويصف الشاعر فى الحركة الثانية " عدم تغير حبه رغم مرور الزمن "،فى بقية أبيات القصيدة. ورغم أن الرواية الثانية للقصيدة " ب

" تلقي ظلالاً من الغموض على عنصر الزمن،إلا أنها لا تتناقض مع تصور الزمن كما جاء في الرواية " أ ".

وثانيهما: الطابع الغنائي للقصيدة وبروز الذات المبدعة بروزاً قوياً في مجموع النص، بدلاً من اختفائها خلف ظواهر العالم المادي، على عادتها في مجال النسيب.

ولهذا السبب، فإن القصيدة، روحاً وجسداً، تنتسب إلى الغزل العذري، كما برهنا على ذلك من قبل بالإستشهادات الشعرية المقتبسة من ديوان جميل بن معمر الممثل الرئيسي للغزل العذري.

الرواية " ب "

1 - يابيت خنساء الذي أتجنب	ذهب الشباب، وحبها لا يذهب
1A - أصبحت أمنحك الصدود، وإنني	قسماً، إليك، مع الصدود لأجنب
2 - ما لي أحن إلى جمالك قربت	وأصد عنك، وأنت مني أقرب
3 - لله درك ! هل لديك معول	لمتيم، أم هل لودك مطلب؟
3A - فلقد رأيتك قبل ذاك، وأنني	لموكل بهواك أو متقرب
3B - إذ نحن في الزمن الرخى وأنتم	متجاورون، كلامكم لا يرقب
4 - تبكي الحمامة شجوها فتهيجني	ويروح عازب همي المتأوب
5/8 - وتهب جارية الرياح من أرضكم	فأرى البلاد لها تطل وتخصب
5A - وأرى السمية باسمكم فيزيدني	شوقا إليك رجاؤك المتنسب
6 - وأرى العدو يودكم فأوده	إن كان ينسب منك أو لا ينسب
7 - وأخالف الواشين منك تجملا	وهم على ذوو ضغائن دوب
7A - ثم اتخذتم علىّ وليجة	حتى غضبت، ومثل ذلك يغضب

والأبيات مرقمة ترقيماً يبرز العلاقة بين روايتي القصيدة (أ، ب). فالأبيات المضافة معلمة بحروف لاتينية صغيرة.

أما البيت رقم " 6 " من رواية " أ " فهو محذوف تماماً، على حين أدمج البيتان 5، 8 في بعضهما بشكل سئ ومشوه، كما يبدو.

وإلى جانب هذا هناك بعض التغييرات في رواية " ب "، إلا أنها تغييرات بسيطة لا تؤثر على المعنى، باستثناء البيت السابع، وهذه التغييرات هي: خنساء (1)، إلى جمالك (2)، لمتيم (3) ، تبكي، همي (4)، تهب جارية (8/5)، يودكم، أوده (9)، أخالف (7).

ويمكن تقسيم النص من حيث مضمونه إلى وحدات كل وحدة من ثلاثة أبيات، وندرس كل وحدة على حدة:

1 - الأبيات (1، 2، 1A):

إن بين البيتين (1، أ1) تلازماً وترابطاً على مستوى المضمون، كما هي العادة في النسيب، فالشاعر في البيت الآول يشير إلى تجنبه بيت الحبيبة وفي البيت (1) يشرح السبب وفي نفس الوقت يجدد قسمه على حبها، وبين البيتين، أيضا، ارتباط على مستوى الشكل: أتجنب / أجنب.

ويمتد الموضوع إلى البيت (2)، فهناك ارتباط لفظي، بواسطة الجناب، بين (أ1، 2): الصدود / أصد.

فالأبيات الثلاثة تشكل وحدة متلاحمة سواء على مستوى الشكل (الوسيلة البلاغية: الجناس)، أو على مستوى المضمون، وهو تجنب الشاعر لبيت الحبيبة، وسبب هذا التجنب، والصراع العاطفي الذي

ينتاب الشاعر من جراء ذلك.

2 - الأبيات (3، 3B، 3A):

في البيت (3) يسائل الشاعر نفسه فيما إذا كان لديه ما يبرر ثقته في حبيبته ويعقبه هذا التساؤل شريط سريع من ذكريات لقاءات سابقة.

ويصعب أن نحدد بالضبط، وظيفة استعادة الذكريات الجميلة والتأمل فيها، فربما أمكن القول: إنها تمنح الشاعر إحساساً بالطمأنينة، وتبرز ثقته في حبيبته في الوقت الحاضر كما يمكن القول إنه يستعيد تلك الذكريات على سبيل العتاب والتأنيب.

على أية حال، فالأبيات سلسلة متلاحمة على طريق النسيب في الشعر الجاهلي ونلاحظ، علاوة على ذلك، عدداً من الحيل اللغوية تشد أبيات هذه الوحدة بعضها إلى بعض، اللاحق منها بالسابق، فهناك جناس في البيتين: (2)، (3A): قربت / أقرب / متقرب، ويمكن أن نلحق بها أيضا: يرقب في البيت ب3.

ولكن السمة الأكثر إثارة هي تردد الصيغ الصرفية:

مُفَعَّل / متفعل / متفعَّل / متفاعل، التي تمتد إلى البيت a، 5A:

معوَّل / متيَّم / موكَّل / متقرِّب / متجاوِر / متأوِّب / متنسِّب.

3 - **الأبيات** (4، 5/8، 5A):

خلافاً للوحدة السابقة، فإن أبيات هذه الوحدة مستقلة عن بعضها، ولا يوجد بينها رابط شكلي، والمبرر الوحيد لوضعها في مجموعة واحدة تجانسها من حيث محتواها، فهي جميعاً تعني

بأحاسيس الشاعر وانشغاله بالحبيبة.

ففي كلا البيتين (4)، حيث يذكر صوت الحمامة الحزين و 5/8 في كلا البيتين يتحدث الشاعر عن ظواهر الطبيعة التي تهيج مشاعره، وتثير أشجانه.

ودلالة الفعل (أرى) هنا، الذي يعكس النظرة الذاتية للشاعر تنسجم مع دلالته في البيت الخامس من الرواية " أ ".

وفكرة البيت 5A ، أن الشاعر يثيره سماع اسم الحبيبة، وهي فكرة شائعة في الغزل، يقول جميل:

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى

فهيج أحزان الفؤاد ولم يدري

دعها باسم ليلى غيرها........

ويرتبط البيت 5A بالبيتين 5/8 و9 بتكرار الفعل أرى، كما يرتبط بالبيت التاسع كذلك بالجناس: متنسب / ينسب.

4 - الأبيات (9، 7، 7A):

ترصد الوحدة الأخيرة موقف الشاعر تجاه الآخرين، ففي البيت التاسع فكرة مستقلة، وهي وعد الشاعر بحب الأعداء إذا صادقوا الحبيبة، أما البيتان (7، 7A)، فهما من جهة أخرى، يشكلان سلسلة متلاحمة شبيهة بالوحدات السابقة. ووضع " أخالف " مكان " أصانع " يحدث تحولاً طفيفاً في المعنى، لأنه يضعف التقابل بين سلوك الشاعر المتودد، وبين كيد الأعداء.

ويتحدث الشاعر في البيت 7A عن ذكريات الماضي، إلا أنها هذه

المرة ذكريات غير سارة، وهي من قبيل الخصومات التي تنشب بين الأحبة وهذه الفكرة، أي الخصومات بين الأحبة فكرة أثيرة لدى عمر ابن أبي ربيعة وجماعته. بيد أن هذه الخصومات، ومهما بلغت حدتها، تنتهي عادة إلى صلح ووئام، لذا من الصعب أن نعتبر البيت 7A نهاية القصيدة.

يتضح من دراسة الرواية " ب ": أن الأبيات الستة الأولى تشكل سلسلة متلاحمة، إذ ترتبط على مستوى البناء بروابط شتى لغويا وبلاغيا وصوتيا، ومن البيت السابع فما فوق (البيت 4) تهتز وحدة البناء، إذا ما استثنينا البيتين 7، 7A، كما نجد أيضاً بعض الفجوات الواضحة مثل إدماج البيتين 5، 8 في بعضهما والتشويش الناجم عن ذلك. وتبدو العناصر الأساسية في بناء القصيدة متشابهة، تقريباً، في كلتا الروايتين؛ وهذه العناصر هي: التوازي، والتكرار اللفظي، والجناس. وتنفرد الرواية " ب " بروابط سردية شبيهة بالنسيب.

وتوحي إلى رواية الأغانى (الرواية " بـ ") بأن الراوي الذى أعاد إنتاج بداية القصيدة بأمانة وإخلاص،والذي صار بعد ذلك أقل أمانة وإخلاصاً،بأن هذا الراوي أسقط أبياتاً،وأضاف أخرى إلى النص الأصلى دون هدف واضح أو خطة مرسومة.

وتبدو الرواية " أ " فى المقابل،وليدة انتقاء مدروس.

ورغم اسقاط عدد من الأبيات،إلا أن كل الأفكار الأساسية ذات الصلة الوثيقة بالموضوع مستبقاة ومحتفظ بها،وهي:

تجنب بيت الحبيبة ،والثقة بها،والمظاهر الطبيعية التى تثير

الشاعر والوشاة.

ومن الظواهر ذات الدلالة الهامة أن الأبيات الوحيدة التى أسقطت هى الأبيات التى تتضمن إشارات إلى الماضى.

وهكذا،فإن الرواية " أ " أقوى انسجاماً بالنظر إلى الزمن،وأيضا بالنظر إلى أجوائها العاطفية.

إن الذكريات التى يستحضرها الشاعر فى الرواية " ب " تفسد قليلاً الطابع الغنائي للقصيدة،وخصوصاً فى البيت 7A،ولو أنها لا تتناقض معه،وعلى أي،فإن وظيفة الذاكرة فى هذا السياق تختلف بشكل واضح،عن وظيفتها فى النسيب.

وننتقل الآن إلى الحديث عن العنصرين المذكورين فى البداية،وهما: الزمن والحقيقة،سنتحدث عنهما وصفاً وتفسيراً،اعتماداً على التحليل السابق،وكما يتجليان فى الغزل والنسيب.

وندرس الزمن من زاويتين:

أ - الزمن كعنصر موضوعي فى القصيدة.

ب - والزمن كعنصر ذاتي أي الزمن كما أحسه الشاعر أو كتجربة ذاتية لدى الشاعر.

أ - يبدو فى النسيب،من جهة،زمنياً خطياً طولياً أو تاريخياً.

إن فناء الحياة الإنسانية يتبدى من خلال بقايا الطلل المهجور،والفراق،والشيخوخة،والفقد،ومن جهة ثانية يبدو الزمن حركة دائرية تتبدى من خلال دورة الطبيعة: فى الفصول المتعاقبة والمتكررة دورياً،فى حياة الحيوان والنبات وتجدد خصوبته.

إن حركتي الزمن الطولية والدائرية تتخذان،أحياناً،شكل تقابل محكم ومتقن بعناية.

وفي قصيدة ابن أبى دوباكل ترد الإشارة إلى الزمن الطولي أو التاريخي مرة واحدة فقط،وذلك حين قال فى البيت الأول: ذهب الشباب،وهي الفكرة الوحيدة التي عرضت فى صيغة الفعل الماضي في الرواية " أ " وبعزلها وفرزها نكون قد وضعنا أيدينا على ظاهرة مهمة،إن كل الأبيات اللاحقة يمكن فهمها على أنها مقابلة أو تعويض لفكرة " ذهب الشباب " وتفصيل لاعتراف الشاعر: وحبها لا يذهب. ومما له دلالة أيضا،أن الزمن الدائري بمعنى دورة الطبيعة كحقيقة موضوعية غائب كلية عن النص والسبب واضح،وهو على ما أعتقد،أن العالم من حول الشاعر بظواهره وأوضاعه ليست له كينونة أو اعتبار مستقل.

إن ظواهر العالم الخارجي تكون لها أهمية ويذكرها الشاعر فى حالة ما إذا استطاع أن يتجاوب معها عاطفياً،ويتفاعل معها.

ب - لا وجود للزمن كتجربة،وكممارسة حياتية إلا فى الحاضر أما الماضي والمستقبل فلا يدركان إلا عن طريق العقل،بواسطة عملتي التذكر والتوقع.

فشاعر النسيب وشاعر الغزل كلاهما يتحدث فى إطار الحاضر ولكن تجربتهما مع الزمن مختلفة: فالأول يعود بذاكرته إلى الماضي،على حين يتشوف الثاني إلى المستقبل.

وأجواء النسيب فى العادة،أجواء حزينة ومرة،بسبب افتقاد الشاعر إلى الحب وإلى السعادة،ويستعيد الشاعر الماضي إما ليرد

الاعتبار لنفسه،ويشبع كبرياءه المجروحة،وإما لأن ذكريات الحبيبة تنتابه،فيستعرض في خياله تجربة سعادة ولت،وحينئذ تغشاه أزمة عاطفية،ويتخلص من أحزانه،وإذعاناً منه لضوابط المجتمع القبلي يسلو.

ونادراً ما يسقط شاعر النسيب آماله ورغباته على المستقبل،وتلك هي نقطة الاختلاف الأساسية بين النسيب والغزل.

فبالنسبة للغزل،يعني الشاعر بقصة حبه الراهنة،بالرغم من بعض الإشارات الخاطفة إلى الماضي في بعض الأحيان،مما يدل على امتلاء خياله بالمستقبل: أملاً فيه،وخوفاً منه.

وعندما يفارق جميل حبيبته لا يبكي،فقط كما يفعل الشاعر الجاهلي،بل يتوقع شراً،ويتوجس خيفة من المستقبل:

ألا قد أرى،والله،أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا ستزود

وفي قصيدة ابن أبي دوباكل،في الرواية " أ " يدل تعاقب أفعال المضارع وتواليها على الحاضر المستمر،أما في الرواية " ب " فيشرح الشاعر أو يبرر موقفه تجاه الحبيبة في بعض المواطن،بالإشارة إلى الماضي (الأبيات: 1A، 3A، 3B، 7A).

وعلى العكس من وظيفة التذكر في النسيب،فإن ذكريات شاعر الغزل لا تكون لها وظيفة أو دلالة في ذاتها. وعلاقتها بالموضوع تعتمد،بالضبط،على الحالة الراهنة لقصة حب الشاعر. ولا يذكر المستقبل صراحة في النص،وإن كان متضمناً فيه،فكل الأفكار التي جاءت في صيغة الفعل المضارع تدل على استمرار الشعور،وتكرار الفعل ورد الفعل...

إن تجربة الزمن،كما وصفناها إذن،تفترض مستوى من الاستبطان الذاتي لا عهد للشاعرالجاهلي به،ومن الحقائق السيكولوجية المقررة،التي تنطبق على الأفراد،وعلى الجماعات على حد سواء،أن اكتشاف العالم الخارجي يسبق اكتشاف الذات.

وإدراك الشاعر الجاهلي للحقيقة،بموضوعيته الساذجة،يشكل مرحلة سابقة من المعرفة،مقارنة مع الشاعر المتأخر (الإسلامي) الذي يعكس ذاتيته في شعره.

إن نقل الاهتمام من العامل الخارجي إلى ذات الشاعر،الذي يجب أن يكون قد حدث في غضون القرن السابع،أعطى بالضرورة زخماً قوياً لطاقات الشاعر الإبداعية ،وكانت له انعكاسات فنية جمالية على مجمل القصيدة في شكلها ومضمونها.

إن رغبة الشاعر الجاهلي الشديدة في تخليد ظواهر العالم المادي بوصفها وصفاً مفصلاً،و دقيقاً إلى أبعد حد ممكن،إن ذلك يعد عنصراً أساسياً ومهماً في شعره،ويفسر كثيراً من سماته المميزة.

وينظر إلى الحقيقة في النسيب،كما في الأدب الملحمي القديم،كما لو كان لها وجود مستقل عن الملاحظ،فالشاعر يصف ما يرى وما يسمع، دون أن يحدثنا عما يفكر فيه، أو يشعر به تجاه موضوعه، أما في الغزل، فإن هذا الولع بالمرئي والملموس أخذ في التراجع ببطء ليحل محله انشغال الشاعر بنفسه، وبحياته العاطفية.

فابن أبي دوباكل لا يذكر موضوعاً أو حقيقة، أو حاضراً، أو ماضياً،

دون أن يحدثنا عن موقفه الشخصي أو رد فعله، إذ لا يرد ذكر لظواهر الطبيعة أو الناس، أو الأحداث، أو حتى الحبيبة لذاتها، بل ينتهزها الشاعر فرصة، ويجعل من ذكرها مطية للتأمل في تجربته الداخلية. وأعتقد أن ظهور الفعل " أرى " المتكرر في النص، إنما يخدم الغرض نفسه، ويؤكد على ذاتية الشاعر. ولو شئنا أن نبسط الفكرة بوضوح أكثر لأمكننا أن نقول:

إن شاعر النسيب ينظر إلى نفسه كما لو كان جزءاً من العالم، على حين ينظر شاعر الغزل إلى العالم كما لو كان جزءاً من نفسه.

ثانيا

النقد الاستشراقي وخطاب نقد النقد

إن معظم مناهج التحليل الأسلوبي تؤكد على وجود ارتباط قوي من لغة المبدع وشخصيته، وتهتم بدراسة هذه العلاقة، وترى في مختلف ضروب التعبير مسالك تقود الدارس إلى ارتياد مجاهل عالم المبدع الملئ بالوجدانات والأحاسيس والمواقف، فقد نعثر على مفتاح شخصيته في أدق التفاصيل التعبيرية لديه.

(لعل أول ما يلحظه المتتبع للنقد الأدبي الحديث على مستوى الحضور الذاتي لهذا النقد، أنه ينطوي على درجة عالية من الوعي بالذات، وأنه في الوقت الذي يؤكد الحضور المستقل للأعمال الأدبية،في حالة تناوله لها يؤكد الحضور المستقل لنفسه بوصفه مؤسسة، أو بنية علائقية في الممارسات الخاصة أو مجالاً معرفياً متميزاً بذاته وفي ذاته، هذا الوعي الذاتي يتجلى في مظاهر كثيرة، أولها الكتابات الوفيرة التي تحاول تصنيف حاضر النقد الأدبي، من حيث مذاهبه ومدارسه وتياراته المختلفة، في عمليات تأصيل وتفسير لا تخلو من معنى القراءة

بكل لوازمها. وثالثها الموسوعات النقدية التي تحاول ملاحقة المداخل والمناهج والمصطلحات المتدافعة في ايقاعها الذي لا يكف عن التغير والتحول. ورابعها ذلك الكم الوفير من الكتابات المتتابعة التي اعتدنا تصنيفها في باب نقد النقد. وهي الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم).

وسبقت الإشارة إلى أن العامل النفسي ظل محور دراسات عدد من النظريات الأدبية والنفسية مطلع هذا القرن منذ فرويد والعقل الباطن إلى النظريات الجديدة في القراءة والاستقبال التي جعلت القارئ محورا للاستقطاب والتحقيق. وسعى علم الأسلوب في بعض اتجاهاته إلى العناية بالتلقي من خلال العناية بلغة التعبير وفن الصياغة. ويمكن أن تكون أسلوبية التلقي دليلاً على تلك العناية كما يذهب إلى ذلك (أمادو ألونو) إذا قال: (المبدأ الذي يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية).

ويعني هذا أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية. لأنها كشف عن نوازع الإنسان الذي ينطبق بها. وكشف نوازع المخاطب من قبل المخاطب هو أولى درجات الفهم والاستيعاب.

ومن أبرز المناهج الأسلوبية التي تنحو هذا المنحى: المنهج الإحصائي. والمنهج السيكولوجي ومنهج الدائرة الفيلولوجية. ومنهج التصنيف النوعي للأسلوب. ومنهج دلالة الكلمات المفاتيح. ومنهج مصادر الصورة.

فالمنهج الذي طبقته الباحثة (ريناته ياكوبي Renate Yacobi) في دراستها (الزمن والحقيقة في النسيب والغزل) يعتمد على التحليل اللغوي الأسلوبي وهو أنسب المناهج في اعتقادي لدراسة الأدب العربي القديم عامة والشعر منه خاصة، ولأصالة هذا المنهج في تراثنا. فهو المنهج الذي طبقه نخبة من علمائنا القدامى المتميزين، أو بالأحرى طبقوا جانباً منه، من أمثال عبد القاهر الجرجاني، والزمخشري، ومن بعدهما ابن قيم الجوزية، طبقوا هذا المنهج تطبيقاً جيداً في مجال الدرس البلاغي، والدراسات القرآنية. لا أزعم أن هؤلاء يمتلكون وعياً نظرياً كاملاً عن هذا المنهج، إلا أن متابعة أعمالهم متابعة متأنية ودقيقة تكشف عن ملامح أسلوبية واضحة.

ومن الصعب أن نلتمس النظريات الحديثة في التراث، أو نبحث لها عن أصول بدعوى السبق والريادة فهذه مكابرة لا طائل منها ولا خير فيها.

إن هذا المنهج من سماته الأساسية – لا يلغي تماماً الجانب الذاتي في دراسة الأدب، بالرغم من سعيه الدؤوب إلى أن يكون موضوعياً، ويشترط أن يكون الدارس ممتلكاً لحاسة فنية مرهفة تمكنه من التقاط النبضات الأساسية للنص، ومن المهم تأكيد أن دلالة قصيدة ما هي مفتوحة قابلة للإضافة والتعديل، ومرد ذلك إلى اختلاف مستويات القراءة فهماً ومعرفة وتخيلاً.

أحياناً يتعسف بعض أصحاب هذه الاتجاهات فيعمدون إلى تقويم أو رصد شكلي لبعض المظاهر الفنية في النص الأدبي كالبنيوية مثلاً

التي ترفض معظم اتجاهاتها التقويم، مع أن التقويم شئ ضروري لكي نصل إلى مرحلة القراءة الواعية الذكية للنص الأدبي.

ينطلق المحلل الأسلوبي من أن وراء كل استعمال لغوي عملية اختيار، فأثناء الكتابة أو التعبير نسمح لبعض العناصر اللغوية بالبروز على حين نمنع البعض الآخر ونقصيه من مجال اهتمامنا. ويتم الاختيار على مختلف مستويات النص، فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى، أو تركيباً على آخر أو صيغة صرفية على صيغة أخرى، أو وحدة صوتية على أخرى. وعلى المحلل الأسلوبي أن يركز على إبراز القيمة الأسلوبية لعبارة ما، بالمقارنة مع البدائل الأسلوبية غير المكتوبة، أي البدائل الأسلوبية التي كان من الممكن استعمالها، ولكنها لم تستعمل.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار الصور التعبيرية المتنوعة التي تؤدي نفس المعنى، فإننا نلفت النظر إلى القيم الأسلوبية للصور التعبيرية الأصلية، وللصور التعبيرية البديلة، كما تتبين بالمناسبة أسباب قصور تلك البدائل التعبيرية أداء وتأثيراً عن الصور التعبيرية الأصلية.

وتوضيحاً لهذه الفكرة نذكر هذه النماذج الشعرية الأربعة بتعليقاتها كما وردت في دراسة المستشرق الألماني المعاصر " تليمان زيدن شتكر Tilman Seiedensticher " بعنوان " أبحاث جديدة في القصيدة العربية القديمة) الذي سبق أن تناولنا دراسته عن شعر " الشمردل بن شريك " في بحث سابق.

قال المتنبي:

ضيف ألم برأسي غير محتشم والسيف أحسن فعلاً منه باللمم

يعبر الشاعر في هذا البيت عن تذمره واستيائه من ظهور الشيب في رأسه مبكراً، وهو ما يزال في ميعة الصبا إلا أنه استعمل لفظة " ضيف " بدلاً من " شيب " ورغم أن اللفظتين تحيلان على معنى واحد، ويمكن إحلال أحدهما محل الأخرى، ورغم أن الوزن يستقيم لو قال:

" شيب ألم برأسي غير محتشم "

إلا أن الشاعر أثر لفظة " ضيف " على " شيب " لما تثيره الأولى في النفس من دلالات جانبية، ولما لها من ألوان نفسية دقيقة، منها:

ظهور الشيب المفاجئ وغير المتوقع كالضيف الذي يباغت، ويأتي على غير ميعاد وبدون ترقب أو انتظار أو سابق إعلام، ومنها رغبة الشاعر الدفينة واللاواعية في التخلص من الشيب وفي رحيله كما يرحل الضيف مهما طال مكثه، وامتدت إقامته، ومنها التعبير عن شئ مخيف وسئ، أي أن استعمال " ضيف " مكان " شيب " ضرب من ضروب حسن التعبير، وهو " وسيلة مقنعة وبارعة لتلطيف الكلام، وتخفيف وقعه، وتعمد اللغة إلى استعمال هذه الوسيلة مع كل شئ مقدس أو ذي خطر، أو مثير للرعب والخوف، كما تطبقه على الأشياء الشائنة، وغير المقبولة لدى النفس، فمن المعروف أننا نلجأ دائماً إلى العبارات الرقيقة، والتلميحات اللطيفة، والتحويم حول المقصود عندما نضطر إلى إلقاء الأخبار السيئة.

ومنها دلالة التوقير والتبجيل، فالضيف تكرم وفادته ويحتفى به، كذلك الشيب ينبغي توقيره وتعظيمه وإكرامه بالكف عن كل ما يتنافى وجلال الشيب وهيبته ووقاره.

وهكذا فنحن لا نستطيع أن ندرك القيمة التعبيرية والأسلوبية للفظة " ضيف " إلا إذا استحضرنا لفظة " شيب ". التي تعجز عن إثارة ولو معنى واحد من المعاني التي ذكرناها، والتي تنفرد " ضيف " بتحريكها واستدعائها.

2 - وقال المتنبي يصف ناقته:

فتبيت تسئد مسئداً في نيها   إسآدها في المهمه الإنضاء

قال العكبري: الإسآد: إسراع السير في الليل خاصة، والني: الشحم، والإنضاء: الهزال.

المعنى: أن هذه الناقة تبيت تسير سائراً في جسدها الهزال سيرها في المهمه.

وإذا كان الإسآد هو الإسراع كما قال جميع شراح شعر المتنبي، فلماذا لا تقرأ البيت هكذا:

فتبيت تسرع مسرعاً في نيها   إسراعها في المهمه الإنضاء

إن الوزن يستقيم هنا أيضاً، فما العلة في استعمال الشاعر للفعل " تسئد " ومشتقاته. وهل ينفرد بأسرار تعبيرية وبدلالات لطيفة لا توجد في " تسرع " ومشتقاته؟

لنحاول أن نقرأ البيت بصوت عال، فنلاحظ أن قراءة البيت بصوت عال فيه إعانة ومشقة، ولعل مرد هذا العنت إلى الهمزات المتعاقبة في البيت:

تسئد / مسئدا / إسآدها / الإنضاء

ومن المعلومات أن الهمزة من الحروف الشديدة، والنطق بها يحتاج

إلى بعض الجهد. فما بالك إذا تتابعت الهمزات.

هذا على مستوى الأصوات، أما على مستوى الدلالة العامة للبيت، فإن إدراكها يتطلب جهداً مضاعفاً، فالمتنبي قد عقد الألفاظ وعوصها فأظلم المعنى بسبب ذلك.. والتعقيد هنا تعقيد بالتركيب، إذ أننا نستطيع أن نعيد ترتيب البيت على النحو التالي:

" فتبيت تسئد مسئدا الانضاء في نيها اسآدها في المهمة "

إن الجهد المبذول على مستوى القراءة، وعلى مستوى تمثل المقروء واستيعابه إنما هو تعبير عن الجهد المضني الذي تبذله هذه الناقة وهي تسير في الصحراء، لأنها تسلك طريقاً عذراء غير مطروقة، والنظر في البيت الموالي لهذا البيت يزكى هذا التأويل.

3 - **قال المعري:**

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد

إن شعرية هذا البيت تعزي أساساً إلى ما فيه من تقديم وتأخير، إذ قدم الخبر " تعب " على المبتدأ " الحياة ". ولو أعدنا صياغة البيت وفق النسق العادي، وقلنا: الحياة كلها تعب، لوجدنا ما كان شاعرياً ومفعماً بالحيوية قد انقلب إلى نثري مبتذل ومتخشب. إن المعنى الذي قصد إليه الشاعر لا يزال سليماً، ولكن التركيب فقد كثيراً من طابعه الجمالي وعاطفته الطاغية

وما أبعد الفرق بين الصورتين التركيبتين:

أ - الحياة كلها تعب.

ب - تعب كلها الحياة.

ففي الصورة الأولى الحياة هي مركز الاهتمام، ومحط العناية، وفي الصورة الثانية التعب هو بؤرة الاهتمام، فليست الحياة إلا نصباً وتعباً، ولا شئ غير ذلك، لقد كسر المعري قوانين الخطاب العادي، ووضع الخبر " تعب " في صدر الجملة لإبرازه، وتركيز الانتباه فيه، وتلخيص حقيقة الحياة وجوهرها في التعب.

هذه هي دلالة التقديم والتأخير على مستوى البيت منفرداً، فإذا قرأنا البيت مرة ثانية، وأعدنا النظر فيه في ضوء السياق الذي ورد فيه نكتشف أن تقديم الخبر ينسجم فعلاً والأجواء الحزينة التي تلقي بظلالها الشفيفة على مجمل القصيدة، فجميع مظاهر الحزن مقدمة، دوماً، على جميع مظاهر الفرح: فنوح الباكي مقدم على ترنم الشادي، في قوله:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

وبكاء الحمامة مقدم على غنائها، في قوله:

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

وصوت النعي مقدم على صوت البشير، في قوله:

وشبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في قوله:

وشبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد والحزن والموت مقدمان على السرور والميلاد، في قوله:

إن حزنا في ساعة الموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد

4 - قال أبو نواس:

وليلة دجن قد سريت بفتية تنازعها نحو المدام قلوب

كنا نتوقع من الشاعر أن يقول:

" قد سريت بفتية تنازعهم "

لأن الفتية جمع فتى، وهو إذن جمع المذكر، والأنسب أن يعيد عليه ضمير جمع المذكر أي المطابقة بين الضمير ومرجعه. والدلالة الأسلوبية لهذا الاستخدام أننا " نلمح في الضمير العائد على فتية في الفعل " تنازعها " معنى لطيفاً، وهو أن هؤلاء الفتية روح واحدة وجسم واحد، حتى إن الشاعر يعبر عنهم بضمير الأضداد، وهذا أدعى إلى التآلف والانسجام.

إن هذه الطريقة في التحليل مزعجة، ومرهقة ومعقدة، لا تسير في اتجاه واحد، ولكنها ذات نتائج طيبة جداً، لأنها تكشف النقاب عن كثير من الأمور، منها:

1 - أن مقومات الكتابة الجيدة والفعالة غير مرئية وغير ملموسة في كثير من الأحيان، حتى بالنسبة للقارئ المتمرس، إذ لا يظهر في النص إلا ما كان دالاً، مقارنة مع ما لم يظهر.

2 - تمكننا من أن ندرك أن الشاعر يمتلك أدوات الكتابة الجيدة، حتى دون أن نكون قادرين على وضع أيدينا على الأسباب.

3 - تطلعنا على مدى الجهد المبذول في الكتابة، ومن تتبع عملية التأليف في مختلف مراحلها.

إن استحضار التنويعات الأسلوبية وسيلة للإمساك بخصائص الكتابة الجيدة، ووضعها تحت الدرس والفحص والمتابعة..

صحيح أنه لا يمكننا إقحامها في النص لأنه لا سلطة لنا عليه،

ومع ذلك، فلا نستطيع أن نحدد طبيعة إنجاز الشاعر ما لم نأخذ بعين الاعتبار الإمكانيات التعبيرية المعدول عنها، أو الاحتمالات غير المكتوبة أو البدائل الأسلوبية.

كما يقف " ايفالد فاجنر " كأحد النقاد المعاصرين الذين يستهويهم البحث التفصيلي، من النظريات النقدية الجديدة خاصة في نظرتها إلى أدبنا العربي.

والمرجح أن الفترات الأولى للثقافة الألمانية، التي استقى منها " فاجنر " منهجه النقدي في تناول الأعمال الأدبية. كتحقيقه لديوان أبي نواس في أجزاء مستقلة تحمل أغراضاً بارزة عند الشاعر وترمز في نفس الوقت للبيئة وأثرها على وضوح تلك الأغراض. أقول إن من يتفهم طبيعة البيئة التي نشأ فيها المستشرق الألماني " فاجنر " وكذلك معاصروه، يدرك مدى تأثرهم الكبير بالكتابات النقدية آنذاك التي كان من أهم خصائصها العودة إلى التراث، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر.

من هذا المنطلق استهل " فاجنر " حياته العملية بالتنقيب في التراث القديم، ووجد ضالته في شاعر ضخم، أغلب ما يطلق عليه مصطلح " الأصالة والمعاصرة " مثلما نطلق على مستشرقنا المعاصر. ومن يطالع الديوان المحقق لأبي نواس في الجزء الأول طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة 1958م، يدرك إلى أي مدى تأثر " فاجنر " بالنمط القديم في تناول التحقيق الشعري، حيث تحرى الدقة في التأكد من سلامة اللفظة ومقارنتها بمثيلتها في نسخة أخرى.

ويكفي أن نعرف أنه يعكف في الآونة الأخيرة من هذه الفترة على إخراج الجزء الأخير من الديوان في " الزهديات " بعد أن اجتمعت لديه سبع مخطوطات تخص الشاعر وديوانه، وكان الديوان قيد البحث منذ عشر سنوات لتعذر العثور على نسخة مخطوطة بالاتحاد السوفييتي (سابقاً).

كما يعد " فاجنر " من المستشرقين الألمان القلائل المعاصرين، الذين يتمسكون بخلفية النص: من دوافع اجتماعية وسياسية ودينية، مما يؤثر في الشاعر وبالضرورة في الشعر نفسه. كما أنه يبتعد دائماً عن تلك النظرة الأحادية الجانب التي تمثل هوى الناقد تجاه الأثر الأدبي المنقود، ويقترب من المعايير الفنية الأصيلة عند نقادنا العرب المعتدلين بعيداً عن التعصب الذي يبرز لوناً على آخر ولا يعترف بالأفضلية إلا لشاعره.

على أن تلك المعايير والأسس التي انتهجها " فاجنر " في تحقيقه لديوان أبي نواس لم تتضح جملتها وتبرز عناصرها إلا في كتاباته النقدية التي أخرجها في كتاب من جزئين، بعنوان: " ملاحظات على الشعر العربي القديم ". الأول يهتم بالشعر العربي القديم قبل الإسلام ، والثاني يتناول الشعر العربي من بداية الإسلام حتى عصر البويهيين، وبالتحديد حتى القرن السادس الهجري.

ومن يقرأ مقدمة الكتاب يتبين له مذهب " فاجنر " ومنهجه في تناول أدبنا العربي القديم حيث يقول:

" نظر العرب إلى الشعر العربي الكلاسيكي باعتباره التعبير

الأرقى عن ثقافتهم. لكن الأوروبيين لا يشاطرون العرب بسهولة مشاعرهم نحو شعرهم. وفي العقود الأخيرة جهدت الدراسات العربية بالنظر ليس فقط في الآثار التاريخية الثقافية واللغوية بل لاحظت كذلك النظرات المتعلقة بعلم الأدب. وفي هذا المجال ظهرت في المقدمة مشكلات البنية – بنية النص – وكذلك الأنواع الأدبية. وهذه القواعد الأساسية تحاول أن تدرس أسس الدراسات الجديدة بصورة عامة بحيث تتناول تطور الشعر العربي الكلاسيكي من امرئ القيس حتى المتنبي).

حاول (فاجنر) في بعض دراساته أن يربط بين النسيب والرثاء بصورة تجعلنا نفسره في ضوء منهجي سليم من حيث الربط والتصور والاجتهاد. في قوله:

وأقدم شعر الرثاء الذي تطور عن النياحة على الموتى لا يعرف النسيب. وحتى في شعر الرثاء وما تلا ذلك من عصور كان النسيب يعتبر خروجاً عن القاعدة ولكن توجد عدد من المراثي تبدأ بالنسيب إلا أن المرثية تتناول عدة موضوعات أخرى إلى جانب الرثاء. وهنا يظهر مدى تأثير تراث القصيدة القوي الذي ينظر إلى الشعر بدون النسيب على أنه عديم القيمة. وكذلك شعر الرثاء الذي لا يتقدمه ذكر المحبوبة. وإن كان هذان الموضوعان لا يوافقان بعضهما وشعر الرثاء الذي يتقدمه النسيب يوجد عند " زهير بن أبي سلمى " و " دريد بن الصمة " في قصيدته:

أرث جديد الحبل من أم معبد بعاقبة وأخلفت كل موعد

كما برز هذا المنهج عند شعراء الهذليين، وقد جرى على هذا الازدواج في العصر الأموي " كثير عزة ".

وقد استطاع " أبو ذؤيب الهذلي " أن يقوم بربط النسيب بالرثاء ربطاً معقولاً، وبذلك قضى على طريقة استخدام أغراض أخرى في المرثية غير هذين الغرضين، لأنه جعل الحزن على الميت في مرتبة أعلى من ألم الفراق، وبرغم إدخال النسيب في المرثية إلا أن النسيب لم يصمد طويلاً وبهذا بقي شعر الرثاء موضوعاً قائماً بذاته.

فاتجاه الناقد الغربي إلى تفسير ظاهرة الربط بين أغراض الشعر العربي القديم تعتبر من الاتجاهات التي استخدمها نقاد هذه الفترة وحاولوا الغلو فيها أحياناً، واستقصوها إلى أبعد ما فيها أحياناً أخرى، فجاءت الآراء والمعايير ذات دلالات بعضها مستمد من اجتهادات نقادنا العرب الأوائل، والبعض الآخر نتيجة الأخذ بأسباب الاتجاهات المعاصرة كالأسلوبية والأسطورية والنفسية وغيرها. ومثله فعل " بيتر هاين Peter Heine " في تفسيره لاستقلالية شعر الغزل عن الخمريات ومحاولته ربط الخمر بالموت:

إن تعليلنا لفكرة الربط بين الخمر والموت قبل الإسلام وبعده يقوم على أساس فكرة أنه نشأ مثلما نشأ من النسيب الألم على فراق المحبوبة، فقد كان العرب يقبلون على ذلك باهتمام شديد قبل الإسلام وبعده، وخاصة في قصص العشاق من الشعراء البؤساء مثل " جميل بثينة "و" مجنون ليلى " وكل قبيلة بني عذرة الذين كانوا يموتون بسبب الحب. ولكن هذا الشعور المطلق كان مصدر شقائهم، لأنه يتميز بالتشاؤم والكآبة.

ولكن في الخمريات – في ظل الإسلام – كان الشعور ذاتياً محضاً فقد حلت الخمر محل الحبيبة في حياة الشعراء، إما الخمر أو المحبوبة، وبذلك حدثت استقلالية بين شعر الغزل والخمريات

بيد أن محاولات " فالتر براونه " التي ينزع فيها نحو المنهج الأسطوري في تفسير الشعر العربي القديم وبخاصة ظاهرة النسيب فعزاها إلى البحث عن المجهول المتمثل في القضاء والفناء والتناهي. يرى المستشرق الألماني " فالتر براونه " أن النسيب بأنواعه المتعددة، وعلى اختلاف مظاهره الشكلية وصوره الخارجية كان يخضع لفكرة واحدة، ويندرج تحت غرض واحد هو (اختبار القضاء والفناء والتناهي) فإن الإنسان في كل زمان ومكان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته. لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته غير أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم، وإنما كان حافزاً يحفزه على الإقبال على الحياة واستئناف الرحلة بروح وثابة. واعتبر " براونه " النسيب ظاهرة تحمل ملامح من التفكير الوجودي، واعتقد أن موضوع اختيار القضاء والفناء والتناهي هو الذي حرك الإنسان في كل زمان، وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم أهميته. كما اعتقد

" براونه " أن الشعراء صدروا في نسيبهم عن مشاعر صادقة في نفوسهم، تمثل نوعاً من القلق الوجودي، وأن الأحاديث التي ذكروا فيها أيامهم السعيدة، ووصفوا ساعات اللهو والشرب والهزل والمداعبة، كانوا يتكلمون عنها بصرخة من الألم، لشعورهم بأن اللهو قد مضى وأن الشباب فنى، ثم يقرن هذا الموقف بموقف الإنسان في التاريخ كله

ويرجع ذلك إلى أن الإنسان يشعر دائماً بتهديد القضاء، وتوعد الفناء، وهو ينظر إلى الموت اليقين. ويخلص من حديثه هذا فيقول: إن في الشعر القديم مسائل شبيهة بتلك التي تثيرها الفلسفة الوجودية.

فإذا سلمنا بما زعمه (فالتر براونه) عن الشعر الجاهلي فإن علينا أن نوافق أيضاً على ما قدمته لنا المستشرقة الألمانية " ريناته ياكوبي " في مقالتها: (بدايات شعر الغزل العربي) التي تؤكد فيها زعم " براونه " بل وتزيد عليه بقولها: إن الغزل الذي يعقب بكاء أطلال المحبوبة ليس فيه إلا استكمال لنوازع النفس تجاه الحياة بعد أن أحاطها اليأس من كل جانب. فالفراق يعني الموت، أما الغزل فيعني الحياة. أو قل إن السكون يعقبه حركة ما يتطلبه الانتقال من حال إلى حال.

ومثلهما فعل " فيرنر كاسكل " في انطباعه عن شعر الأعشى. فهذه المشاعر الحزينة المصاحبة لومضات الأمل تشابه مشاعر الغزل المستحق اقترانه بالرثاء – إذا اعتبرنا أن الوقوف على الأطلال نوع من الرثاء – إذ أن كليهما يتحدان في فكرة الشوق والحزن من أجل الفراق – المادي والمعنوي – مع أمل بعيد جداً باللقاء ومرارة الفراق تجعل صاحبه يائساً، حزيناً باكياً في أغلب الأحيان، كالراثي الذي فقد أعز الناس وتألم لفراقهم.

يقول " فيشر Fischer ": إن مادة الفن هي الواقع الخارجي إلا أن الفنان بتدخله يحيل هذا الواقع الخارجي إلى واقع له خصوصيته. فالفنان لا يعكس الواقع كما هو، وإنما يعيد خلقه من جديد.

إن بعض الأدباء في تعاملهم مع الأحداث والمواقف يقفون عند

حدود الصورة البسيطة، التي تعكس في غير نبض وغير انفعال. فالدارس لا يشعر معها بالاختلاف بين أبعادها الخارجية وأبعادها الداخلية. وبعضهم يحاولون النظر من الزاوية التركيبية المحضة: فهم يقصدون إلى الجمع بين المتناقضات أو التفريق بين المتشابهات، في ألوان من التراكيب تكشف عن أبعاد مغايرة للغة، تقترب أو تبتعد عن العالم الخارجي حسب الأحوال والعناصر الصياغية. أما كبار المبدعين الإنسانيين الذين يمتاز تعاملهم مع اللغة بالتجاوز إلى مدركات عليا، فالصيغ الكلامية في نصوصهم تكتسي طابعاً يثير الحيرة ويبعث على الدهشة.

وقد حاولت تفسير اتجاهات النقاد الألمان المعاصرين فوجدت أنهم يحاولون الوصول إلى المعنى في نصوص أدبنا العربي القديم من خلال العلاقات العمودية والعلاقات الأفقية – على حد تعبيرهم – للنص فالمعنى العام للنص لن تصل إليه إلا من خلال درسه دراسة جزئية في النواحي العروضية والمعجمية والصرفية، والتركيبية، بما يحقق للدارس وجهة نظر غير مسبوقة.

فاللغة هي التي تعتمد على التشبيهات والكنايات والاستعارات كمنطلق لها في تناول الأشياء بحيث تخضع في صورتها الأولى للمنطق والعقلانية، والناقد في هذا المقام يترك الفرصة لملكة خياله لكي تعمل وتنشط ولكن في حدود ما يسمح به العقل ويقبله المنطق.

من هذا المنطق أقبل النقاد الألمان على تفسير الشعر العربي القديم

ودراسته، وهي إضافة جديدة في دراساتنا الأدبية والنقدية ؛ فالمبدع لابد أن تكون له بصمته الخاصة والواضحة في كتاباته التي تميزه دون معرفة مسبقة به، فتنبئ عنه مفرداته وأسلوبه ومعجمه اللفظي. فالكلام هو الاختلاف، أما الاتفاق ففي اللغة.

إن دراسات النقاد الألمان تميل إلى تمثل نظرية التحليل اللغوي، متأثرين في ذلك بالمدرسة الفرنسية، وقد انتهجنا في دراسة سابقة ما يبين أن النقاد العرب القدماء قد باشروا هذا الموضوع، وعالجوه بطريقة موضوعية من كل جوانبه.

فقد عرفنا أن الجرجاني لم يكن ناقداً محدود الأفق ينظر إلى اللفظ والعبارة فحسب، بل يتجاوز ذلك من الحدود التقليدية إلى الدلالات الإنسانية والظواهر النفسية. أما موضوع البيئة وأثرها في لغة الشعر فقد تنبه إليه نقادنا العرب قبل الجرجاني وجاء هو فأبرزه، وموضوع " القصد " قد تناوله وأكد عليه

في كتاباته.

وأغلب الظن أن نظرية النظم التي قررها عبد القاهر الجرجاني في الدلائل تسبق فكر " دي سوسير " في نظرية التحليل اللغوي بأمد بعيد. ومفاد نظرية " دي سوسير ": أن هناك فكرتين أساسيتين تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين: ما موضوع البحث اللغوي؟ وما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟ وانطلاقاً من هاتين الفكرتين، قام " دي سوسير " بتقديم تمييز أساسي بين ما أسماه اللغة Langue وما أسماه الكلام Parole أي بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده

على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي تعول إليه (لا شعورياً) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة على أن " جوناثان كوللر " قام بأول محاولة لتمثل البنيوية الفرنسية من منظور نقدي... وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفي. ولكنه آثر ما طرحه

" شومسكي " من تمييز بين " القدرة " و " الأداء "، على تمييز " دي سوسير " بين " اللغة " و

" الكلام ". إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة. فقد أظهر " شومسكي " أن نقطة الانطلاق في فهم اللغة هي استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل نتيجة معرفته المتمثلة لا شعورياً بنسق اللغة.

أما ما نريد أن نصل إليه بعد عرض نظرية الناقد الفرنسي " دي سوسير " ومن طورها بعده، حيث يوضح " كوللر " أهمية هذا المنظور بالنسبة للنظرية الأدبية حين يقول: إن الموضوع الفعلي للشعرية ليس العمل الأدبي نفسه وإنما تعقله، إذ لابد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية، والقيام بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التي يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال... فالناقد يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التي تحكم تفسير النصوص وليس القواعد التي تحكم النصوص وأننا يمكن أن

نؤسس المعايير والإجراءات التي تنتج التفاسير عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين.

ومما لا يدع مجالاً للشك أن ما صنعه الجرجاني ومن قبله ابن قتيبة، وقدامة من أجل الأعمال التي تتفق أكثر ما تتفق مع الفكر المستنير والآراء الأصيلة التي توضح العلاقات بين الألفاظ والمعاني استناداً على معايير دقيقة تمنح القارئ دربة التفسير الجيد. فصياغة الجرجاني النظرية لا تقل أهمية عن التطبيق الذي برع من جاء بعده في استخدامه. كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة الفن قد ساعدت على نشأة المنهج اللغوي في دراسة الأدب لأول مرة في تاريخ نقدنا العربي.

وواضح أن المعايير التي تحتويها النظريات الفلسفية المعاصرة للحكم بها على نص أدبي تحتفل بشتى المناحي الجمالية والشكلية والصورة. كذلك على الجانب الصوتي في اللغة الذي أغفله "عبد القاهر الجرجاني".

فسبيل دراسة الأدب العربي القديم في الدراسات الألمانية امتد إلى استخدام الجانب الأسلوبي اللغوي الذي يرتبط أكثر ما يرتبط بالأقيسة المنطقية والنسب المعقولة التي تراعي توازن الأشياء، وخاصة حين يتم الجمع بين المحسوسات والمعنويات. ولكن أغلب النقاد الألمان في دراساتهم لنصوص أدبنا العربي القديم وبخاصة أشعار الجاهليين لم يغفلوا الجانب النفسي الذي تنعكس من خلاله العلاقات الجديدة في النص الشعري. فالناقد يجد نفسه أمام بناء

لغوي يعجز معه إيجاد عناصر تجمع بين شئ وآخر لتجعل منه بناء لغوياً يسوده الانسجام إلا من خلال علاقة المشابهة في المنظومة اللغوية التي تتميز بنسقها الموجود في عملية الإدراك النفسي.

قلنا فيما سبق أن الناقد الألماني المعاصر يتمثل نظرية التحليل اللغوي في حدود ما تسمح به الدراسة، شأنه في ذلك شأن الأوروبيين الذين يهتمون بكل ما هو جديد في أي ميدان معرفي وحاولنا أن نبرز آراء نقادنا العرب القدماء في هذا المجال فنجد الناقد الألماني المعاصر يقبل على تفسير نصوص أدبنا العربي بالمنطق الإحصائي من هؤلاء الباحثين على سبيل المثال " تيلمان زيدن شتكر Tilman Seidensticker " تلميذ " فاجنر "، وقد حقق لشعر " الشمردل بن شريك " بطريقة إحصائية. فالأغراض التي يضمها ديوان الشاعر تقيد في جدول عام بنسب معلومة، يحدد من خلالها ميدان تفوقه بتغليب جانب على آخر كماً وليس كيفاً. ويتم التفاعل مع اللغة التي يحتويها النص دون النظر إلى البيئة التي أنتجته والعوامل التي صنعته والشاعر الذي أوجده. كذلك يتم تقسيم القصيدة إلى وحدة بيئية كعادة دراسة المستشرقين الألمان لنصوص الأدب العربي.

وسوف يتبين لنا من الجدول الذي قسم فيه المستشرق الألماني " زيدن شتكر " قصائد (الشمردل بن شريك) إلى خمس مجموعات تتضمن غرض النسيب الشائع في مقدمات قصائد الشاعر. يذكرها بنسب عدد الأبيات أولاً، تليها الرحلة الموضوع الذي اعتبره الناقد الألماني الغرض الأصلي من القصيدة، ثم يعقبه بالخاتمة أو الجزء

الختامي، فالمجموع الكلي لعدد أبيات كل قصيدة، ليصل إلى نسبة عامة كلية تبرز جنوح الشاعر نحو غرض بعينه دون آخر. ويرتب على ذلك جملة آراء واستنتاجات بلاغية تعكس المقارنات والاستبدالات التي ترددت في القصائد وحرص الشاعر على التمسك بها في أكثر من غرض شعري.

الغرض	رقم 1	رقم 5	رقم 7	رقم 9	رقم 10
النسيب	37	21	9	28	10
الرحلة	19	3	12		11
الخاتمة	10	8	8	19	
المجموع	66	32	29	47	21

لقد آثر المستشرق الألماني معالجة موضوع الصورة الشعرية عند الشاعر القديم من خلال علاقة عناصرها بالظواهر البلاغية فركز على ظاهرة الاستعارة، معتمداً على مصادر البلاغة العربية والغربية معاً، وهو في خضم هذه الدراسة، يناقش القدماء والمحدثين: يوافقهم أحياناً، ويخالفهم أحياناً أخرى. وفي هذا المعرض يقدم تصوره الشامل حول القضايا والمشاكل التي أثارها الشاعر من خلال بلورة الرؤية الجديدة للبلاغة، فمصطلح الصورة عنده لا يستجيب إلا لطبيعة ووظيفة العمل الإبداعي. إن إدراك العلاقات بين العناصر

البنائية في القصائد الشعرية من خلال شاهد مفصول عن سياقه في النص، فمعرفة شاهد يتوقف على علاقته بشاهد آخر، وبنية النص لا تدرك إلا في ضوء عناصره جميعها ، من خلال هذا المعنى الذي أورده الناقد الألماني في خاتمة دراسته عن الشاعر العربي القديم نستطيع أن نتبين طريقة التناول لنص شعري قديم من منظور بلاغي حاول فيه الدارس أن يدرك العناصر البلاغية بواسطة الذهن بما في هذا المنهج من دقة وصرامة.

ومعنى هذا أن نظريات البلاغة الجديدة لا تحصر السياق في مقولة محايدة بريئة، بل على العكس من ذلك ترى أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله. ولابد أن يراعي المحلل هذا الطابع الكلي وإن اضطر في كثير من الأحيان إلى اجتراء الأمثلة. ولو كان الهدف لا يتمثل في تعريف الأساليب بصفة عامة، وإنما في التعرف على أسلوب عمل محدد، أو كاتب معين، أو مجموعة أدبية، فإن القواعد المنبثقة من ذلك بالمنطق الإحصائي، ستختلف من حالة إلى أخرى.

ولذلك فإن المرونة في تطبيق المنهج ضرورة تفرضها طبيعة العمل الإبداعي.

فقد حاول " مولر Muller " في كتابه: " أنا لبيد وهذا هو هدفي " رسم صورة عددية غرضها تقصي حالة الأغراض الشعرية في بنيتها اللغوية ثم الاعتماد على مقاييس ذاتية مبنية على الحدس، غير ما ألفناه عند " زيدن شتكر " في تناوله لقصائد (الشمردل بن

شريك) فالأخير حاول أن يتناول المظاهر اللغوية مجردة بحيث لا تقوم بأكثر من دورها العادي، أما " موللر " فإنه يمارس عملية الانتقاء من خلال منهجين متداخلين لا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر، تلك هي المرونة التي تكلمنا عنها منذ قليل.

انطلق " موللر " من اعتقاده أن وراء كل استعمال لغوي عملية اختيار، فأثناء تناول النص الشعري يسمح الناقد لبعض العناصر اللغوية بالبروز على حين يمنع البعض الآخر، ويقصيه من مجال اهتمامه. ويتم الاختيار على مختلف مستويات النص المعجمية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية. فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى، أو تركيباً على آخر أو صيغة صرفية على صيغة أخرى، أو وحدة صوتية على أخرى، مع الأخذ في الاعتبار البدائل الأسلوبية غير المكتوبة.

من ذلك على سبيل المثال استقصاء الدارس الألماني للألفاظ الدالة على الطلل، والألفاظ الدالة على الرحلة مشيراً إلى الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر – وهذا يعبر عن وجهة نظر غير مألوفة كثيراً في دراسة أدبنا العربي القديم – (الذي يختار وينتقي ويعبر وفق إحساساته الداخلية، وتجيء الصورة التعبيرية صدى لعالمه الداخلي).

كما يتناول " موللر " الألفاظ الدالة على الدين ويركز عليها حتى تلك الألفاظ التي تحمل دلالات وإيحاءات دينية تشير إلى الشعائر الدينية المقدسة لدى الجاهليين، أو المعتقدات التي كانت سائدة آنذاك. وتوضيحاً لهذه الفكرة نأتي ببيت شعر ذكره لبيد ابن ربيعة في رثاء أخيه اربد:

ولَيْسَ النّاسِ بَعْدكَ في نَقيرِ ولا هم غَيْرِ أصْداءِ وهَام

وألح " موللر " على فكرة أن الشاعر العربي القديم كان يبسط في أشعاره مكاناً للأساطير والخرافات، وتتبعها عند النقاد الألمان القدامى مثل " جولد تسيهر Goldziher " الذي يشمل كلامه أغلب عادات الجاهلية وتقاليدها العقائدية في قوله (إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الفاعلية الشعرية، إنها ليست محدثة بواسطة شاعر ولكنها في الواقع تدريب متعلق بالواجب الديني الذي يعتقد أنه أقرب إلى الأساطير القديمة في الأمم البائدة... وهذا الواجب الديني المزعوم يكون في محيط أقرباء الميت، والميت له حق لهذا الواجب الذي يقوم به الأحياء، كما أن هذا يسري على كل مراسم الدفن الأخرى، وترك هذه العادات يعادل تماماً – كما هو الحال في الأخذ بالثأر – الإهمال في الواجب الديني الذي هو في حد ذاته يدين به الإنسان للميت، وكان يعتبر ترك الميت يغادر الديار بدون نياحة عليه، إهانة له ونزع الشرف منه).

وقد اعتمد " موللر " في أغلب منهجه على آراء من سبقوه في هذا المجال، فحين تناول الألفاظ الدالة على الزمان استخدم كل ما قدمه لنا " فيرنر كاسكل Werner Caskel " في كتابه (القدر في الشعر العربي القديم) حيث ترتبط كلمة " المنون " أحياناً في معناها بالقدر مثلما ترتبط كلمة " الدهر " بمعنى تقلبات الأيام كقول الأعشى:

أأنْ رأتْ رَجُلاً أعْشى أضرّ بِهِ رَيْبُ المَنُونِ ودهرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ

وكثيراً ما يرد تعبير " ريب الدهر " أو " رابه الدهر " أو " ريب المنون

" في المراثي للتعبير عن حدوث المصائب وهي لا تعبر عن الموت وإنما الفاجعة التي تصيب أهل الميت. ثم يقول " كاسكل " إن مفهوم القدر لا يأتي من (الحمام) أو (المقادير) أو (المنايا) فهذه تعني الموت قبل كل شئ، ولكن مفهوم القدر يأتي من كلمة " الدهر " وإن كانت مرادفة لكلمة " الزمان ".

وعلى نفس الاتجاه كان يسير " رودو كاناكس Rhodokanakis " فقد فهم " رودو كاناكس " كلمة (التأسي) خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفي في مصائب الآخرين. والمرجح أن مشاركة الآخرين في أحزانهم يخفف من اللوعة، ويصرف النفس ولو لبعض الوقت لدفع اليأس الذي يطبق عليها من كل جانب. وهذا واضح في كلمة (أسلّى) أو (أعزّى) في قول الخنساء:

ومـا يـبْـكِـيـنَ مـثـل أخـي ولـكـن　　　أُسَـلِّـى الـنَّـفـس عـنـه بـالـتَّـأسـي

وعلى ما يبدو أن المستشرق الألماني لم يكن يتفهم طبيعة الشعر العربي القديم وسماته، ويظهر ذلك من قوله: (يتضح من شعر الرثاء بصفة خاصة ظاهرة غريبة ألا وهي النظرة التشاؤمية وفعل القدر، ويتجلى ذلك بأوضح معانيه في تصوير الحياة بأنها فانية، وعجز الإنسان الكامل حيال " القضاء " و " القدر "، ومن ضعف الإنسان في اتباع الغرور والوهم وخداع النفس، ومن " الموت " الذي لا يفر منه البشر، ولكن ينتقي أنبلهم وأفضلهم... وتتكرر هذه الأفكار دائماً وأبداً، حتى إن شعر الرثاء والزهد ليمتلئ بهما امتلاءً كما لو كان الشعر العربي قد ابتلي بهذه الأفكار ابتلاءً مثل: " حلول اللعنة "

ولهذا نرى شعر الرثاء يصف (الدهر) أو " القدر " بأنه " ريّاب – ضرار "... وهكذا).

وأغلب الظن أن الناقد الألماني (رودو كاناكس) يحاول تبرير خروج الجاهليين على التقاليد العقائدية – وبخاصة في فن الرثاء والزهد – لينفذ منها إلى موضوع آخر يفهم من سياق الكلام، ويرتبط بقضية الانتحال بشكل مباشر. فعلاقة سبب الدهر والأيام والدعاء على الأقدار كلها سمات يعتقد (كاناكس) أنها إسلامية، ولا يمكن وجودها بهذا الشكل في الشعر العربي القديم، لينسحب كلامه على كل ما يمت – ولو ظاهرياً – إلى الفكر العقائدي الذي نلمح به معلماً إسلامياً، أو ألفاظاً تمت بصلة قريبة إلى البيئة العربية في صدر الإسلام وما تلاه من عصور

أم محاولة " كاناكس " ربط هذا الكلام بما جاء في القرآن الكريم، وتأويل الآية الكريمة (مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ).

وما ذكر عن الرسول r في الحديث الشريف: " لا تسبُّوا الدهر فإنّ الدهر هو الله ". فأغلب الظن أن محادثة الدهر جاءت نتيجة طبيعية لمواقف الشعراء مع أنفسهم، ولا يعدو أن يكون عتاباً فحسب.

وهذا ما لاحظه المستشرق الألماني " فيرنر كاسكل " وفسره تفسيراً معقولاً، بقوله: (إن شكوى الإنسان من تصرفات القدر ودعاءه على المنايا أو تصرفات الدهر يقصد به إظهار الجانب الإنساني وخاصة التفجع مع إظهار الاحتمال والصبر).

أما المستشرق الألماني " براونلش Braunlich " في مقالته (محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم) فقد حاول التركيز على بحور الشعر العربي والأغراض التي تحتملها في شكل عملية إحصائية للشعراء الجاهليين، مشيراً إلى أن النواحي الصوتية قد أغفل نقادنا العرب القدماء التأكيد عليها وصياغتها، وتعرض الناقد الألماني لاستقصاء بعض التراكيب الشائعة عند الشعراء الجاهليين، وانتهى إلى أن هناك تشابهاً كبيراً من حيث الجرس الموسيقي والإيقاع المتوافق مع ما ذكر في القرآن الكريم في قوله تعالى: (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ) وتكرارها بنفس السورة إحدى وثلاثين مرة، وهذا التشابه الذي يقصده " براونلش " جاء في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه الخمسة حيث يقول:

وَالدَّهرُ لا يُبقى على حَدَثَاتِه جُونُ السَّراة لَه جَدائد أَرْبَعُ
والدَّهرُ لا يُبقى على حَدثاتِه مُسْتَشْعِر حلق الحَديد مقنعُ

ثم يحاول " براونلش " أن يوجد لتلك العلاقة مبرراً واهياً متمثلاً في نمطية تتابع الصور وتكرارها على إيقاع موسيقي واحد، مستنداً على الجدول المبين والقصائد التي قيدت ببحور الشعر العربي.

والقضية ليس فيها تشابه على وجه الإطلاق أولاً: للفارق الزمني من ناحية، وهو ما حاول "براونلش" أن يسقطه حين تصدى لهذا الموضوع، وثانياً: تنزيه القرآن أن يكون متشابهاً مع ما سبقه من محاولات.

والمرجح أن المستشرق الألماني حاول أن يوجد سبباً معقولاً لربطه

بين ما ذكر في القرآن الكريم، وما تردد في قصائد الجاهليين من تراكيب. ينطلق من هذا التبرير إلى أغراض أخرى في نفسه. ويترتب عليها انسحاب الكلام على كل الشعر العربي القديم، وارتباط تلك التراكيب في شكلها وموضوعها بالإسلام. وهي قضية ذات وجهين: الغرض منها التشكيك في صحة القديم من ناحية، ولفت النظر إلى مسألة التشابه النمطي في القرآن الكريم من ناحية أخرى كرد فعل لفكرة التنزيه.

وواضح مما تقدم أن القضايا النقدية والأدبية التي أثيرت لدى النقاد الألمان الدارسين لأدبنا العربي تنسحب عليها دوافع دينية، وظواهر عقائدية يصعب معها التعرف على المنهج أو الاتجاه بوضوح، ولعل هذا مرجعه إلى النشأة الدينية الأولى التي استقى منها هؤلاء النقاد فكرهم ومنهجيتهم.

ومن الدراسات الأكثر جدة في تقديم العمل الأدبي في صورة محايدة. وموضوعية تلفت النظر محاولات المستشرقة الألمانية المعاصرة " ريناته ياكوبي Renate Jacobi " فما زالت دراساتها الغزيرة والمتنوعة في دراسة الأدب العربي القديم تحتل مكان الصدارة لدى المهتمين بالدراسات والآراء الغربية تجاه أدبنا العربي، ويمكن أن يقال أنها تخلصت من الموروث النقدي القديم إلى حد بعيد .

ففي دراساتها التي استأثرت فيها بنصيب كبير للشعر الجاهلي تقف موقع المدافع عن الشعر العربي القديم باتجاهاته، ومكوناته، وفنونه. فهي ترى (أن النمط التاريخي الذي تفرزه قصائد " معلقات

" الجاهليين يخضع لأصول وقواعد تختلف في بواعثها وتكوينها عن أنماط النظريات الحديثة ومناهجها التي قد تنطبق على أساطير اليونان ومن سار على دربهم).

أما عن منهجها فهي تؤمن (بأن اللاشعور هو الذي يتكفل بصياغة الأشياء التي تتكون منها القصيدة. فالشاعر لم تولد قصيدته في ضوء الوعي، بل كونتها عوامل لا شعورية).

ولذلك سنجد في كتابها (بدايات شعر الغزل العربي) الذي تناولت فيه تحليل قصيدة منسوبة لأبي ذؤيب الهذلي، أن المنهج الأسلوبي ليس مفصولاً عن المنهج النفسي.

إن منهج التحليل الأسلوبي منهج انتقائي، ومشكلة الانتقاء أو الاختيار كانت دوماً سبب النزاع أو موضوعه في النقاشات الأسلوبية الحديثة، إن كثيراً من المظاهر اللغوية في النص لا تقوم بأكثر من دورها التواصلي العادي، فلا يمكن اسقاطها من النص، ولكنها مع ذلك تؤدي دوراً متميزاً فيه، لذلك نغفلها في التحليل الأسلوبي، لأننا لا نجد لها مبرر أهميتها أو خصوصيتها.

إن الخطأ الذي يمكن أن يقع فيه المحلل الأسلوبي - كالذي وقعت في ريناته ياكوبي Renate Yacobi في بحثها عن (الزمن والحقيقية في النسيب والغزال) - حين يعتمد فقط على حدسه، ليس هو أن يتغاضى كلية عن بعض الظواهر المهمة في النص، بل الخطأ أن يرى فيه ما ليس فيه، ويقرأه على غير وجهه الحقيقي، ويؤوله تأويلات أكثر مما يحتمل.

إن المعضلة الكبرى في التحليل الأسلوبي هي: كيف تتأكد من سلامة ووجاهة أحكامنا الذوقية؟

وهناك مقولة شائعة على نطاق واسع، تقول: إن ما تدل عليه القصيدة كامن فيها، ولا يمكن أن يضاف إليها من الخارج عن طريق الشرح والتفسير.

ملاحظات على شعر الخنساء ومراثيها

الدكتور: " رودو كاناكس " (Dr. N. Rhodokanakis)

بدأت علاقتي بدراسات المستشرقين الألمان منذ وجودي في ألمانيا الغربية مبعوثاً إلى جامعة جيسن لاستكمال الجزء الخارجي للدكتوراه. وقد حرصت طيلة وجودي على ترجمة كل ما يقع في يدي من هذه الدراسات وبخاصة التي تتصل بموضوع الشعر العربي القديم.

ومن طبيعة هذه الدراسات الاستشراقية أنها تنهج المنحى العلمي الذي يرضي فكر كل باحث، فيأخذ منها ما يتوافق والخط العام لموضوع بحثه وما وضعه من منهجية، إلا أن طبيعة دراساتنا الأدبية تعتمد في معظمها على آراء القدماء من النقاد والأدباء العرب وتعول على أخبارهم ورواياتهم، فتأخذ الكم الأعظم من فكر الباحث وتحيط به من كل جانب حتى لا يستطيع أن يفرد لآراء الغربيين من الأدباء والنقاد فكرهم الذي يرتبط بموضوعات دراساتنا الأدبية ارتباطاً وثيقاً. وينهج نهجاً يقترب منا ومن طبيعة الفكر العربي، إلا في بعض الأحيان حينما يريد الأديب أو الناقد الغربي أن يفرض فلسفته

الخاصة ويتدخل بعنصرية ثقافية لا تتفق ومنهج الدراسات الأدبية. كما أن الباحث لا يستطيع أن يأخذ من هذا الفكر الغربي إلا جزيئات وآراء بسيطة يرمز لها في ثنايا بحثه، أو يشير إلى ارتباطها بغرض من الأغراض في سياق الحديث عنها، أو يدونها ضمن مراجع البحث وفي طيات هوامشه، دون أن يكون لها أي تأثير على سير البحث أو تقويته، وفتح مجالات قد تزيد من قدرة الباحث على الخلق والابتكار. ولقد حرصت على خروج هذه الترجمات إلى حيز الوجود نظراً لما نلاحظه من قصور هذا الجانب الأدبي في المكتبة العربية، والذي يهم كل الدارسين العرب على اختلاف مناهجهم ومناحي اعتقاداتهم الفكرية. ذلك لأن هناك تشكيكاً يحمل على هذا الفكر الغربي بشكل عام، دون أن يكون تحت أيدينا ترجمة كاملة لما يفترض أن نتعرف عليه وندرسه ثم ننقده من حيث أتى.

ومع تحفظي في القول أنه توجد آراء غريبة تنظر إلى ميراثنا الأدبي بعين الإكبار والتبجيل، وتحاول أن تدرس هذا النوع من الأدب للتعرف على فكر هؤلاء العرب وبيان مؤثرات حياتهم النفسية والبيئية التي كانوا عليها ومازالت تحظى بنصيب وافر داخل مجتمعاتنا العربية حتى الآن، وهناك نظرات ضيقة متحيزة يبثها بعض الأدباء والنقاد الغربيين في ثنايا دراساتهم الاستشراقية التي يعنون فيها بإبراز كل ما هو ساقط ومرزول في تاريخ أدبنا العربي، ولو أمعنوا النظر لوجدوا أنه ممجوج منذ فترات طويلة عند نقادنا العرب القدماء، الذين بينوا الجيد من الردئ وعرفوا الصادق من الكاذب وفصلوا الطيب من الخبيث

بفكر ثاقب ونظر جرئ. وسوف يلاحظ القارئ أثر التطور الزمني في طبيعة القضايا النقدية لدى المستشرقين الألمان الذين تناولوا ظواهر وتيارات في أدبنا العربي تستهويهم تارة، وتنمي لديهم الإحساس بالارتباط الوثيق بين القديم والحديث، أو بين الشرق والغرب تارة أخرى، قد تصدر في صورة مقارنات تحمل أدبنا العربي القديم أكثر مما ينبغي نظراً لحداثة بعض النظريات الفلسفية والنفسية التي تنظر إلى الآداب العالمية نظرة تسوية دون الالتفات إلى نواحي أخرى تكون أشد تأثيراً وأصوب تعليلاً.

وينبغي الإشارة إلى أن هؤلاء النقاد الألمان الذين يشملهم هذا البحث يعدون من طائفة المستشرقين الغربيين المشهود لهم بالدقة في تناول القضايا الأدبية دون الميل أو الجنوح بها إلى ما لا يرضي الذوق العربي وفطرته ومقوماته وأصالته، من هؤلاء: المستشرق الألماني الدكتور: " رودوكاناكس Dr. N. Rhodokanakis" الذي يقدم لنا مقالة بعنوان " ملاحظات على شعر الخنساء ومراثيها " في صورة قريبة من الدراسة تحليلية لأشعارها في البكاء على أخويها صخر ومعاوية ". وقد نشرت هذه المقالة في مجلة أكاديمية الدراسات الفلسفية والتاريخية بفيينا سنة 1904م.

أما البحث الثاني المترجم في هذه الدراسة للمستشرق الألماني الدكتور: " إيفالد فاجنر Prof. Dr. Ewald Wagner " صاحب التحقيق القيم للجزء الأول من ديوان أبي نواس، الصادر في القاهرة عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة 1378هـ - 1958م.

ثم عكف على تحقيق ثلاثة أجزاء أخرى تضم الطرديات والخمريات وآخرها الزهديات، وكلها مطبوعة بالعربية في " فيسبادن " بألمانيا الغربية. وقد لازمته سنوات طويلة وعرفته عن قرب، فوجدت فيه المحب للأدب العربي ودراساته، ويكفي أن نعرف أنه انقطع لدراسة شعر أبي نواس فحسب أغلب سنوات عمره الذي يقرب الآن من السبعين، و " لفاجنر " كتاب في جزئين بعنوان (ملاحظات على الشعر العربي القديم) حاول أن يخرج عن تبعية من سبقه في هذا المجال والفكاك بآرائه وأفكاره بعيداً عن ربقة الميراث النقدي القديم الذي سيطر على كتابات المستشرقين فترات طويلة إلا أنه كان يعود ما بين المقالة والأخرى فيردد ما قالوه بلا عناء. بيد أن له ميزة أخرى تفضله عن غيره وهي عدم التعصب لرأيه، وتركه المجال مفتوحاً لمن يريد أن يضيف جديداً حتى وإن طغى على كل ما حاول هو إثباته، طالما يحمل في ثناياه المنهج النقدي السليم ويرتبط بالواقع ومتطلباته ارتباطاً وثيقاً، ومعه من الدلائل والبراهين ما يؤيد به رأيه، ومثل هذا كثير في مراجعته لأطروحة للدكتوراه التي قام بمراجعتها قبل مناقشتها في مصر بحضوره.

إن وصف الطبيعة في شعر " الخنساء " يخدم غرضاً شعرياً ألا وهو إظهار صفات الممدوح وشمائله، من حيث الكرم والمروءة والشجاعة.

فالشاعرة تقف بذلك من الطبيعة موقفاً سلبياً لا تضفي فيه على الطبيعة شيئاً من روحها ومشاعرها. فطلوع الشمس وغروبها يذكرها بأخيها صخر فالطبيعة ترتبط عندها بالحزن والألم والتفجع

على الميت وهي تجعل من السماء والنجوم والشتاء والجبال والوديان شهوداً على ذلك وكذلك الخيل والوحش في الجبال تبكي صخراً، من مثل ذلك قول شاعر من المتقدمين:

أبَى الصبْر أنّى لا أرَى البدرَ طَالعاً ... ولا الشّمس إلاّ ذكّراني بِغالبِ

شَبِيهَيْن كانا بأبن لَيْلَى ومَن يَكُن ... شَبيه ابْن لَيْلَى يَمْح ضَوْء الكَواكِبِ

على أن قولها جاء شاملاً لمظاهر الطبيعة:

والشّمسُ كَاسِفَةٌ لمِلكه ... وما اتّسَقَ القَمَر

والأنْسُ تَبْكي ولَها ... والجِنّ تُسْعِد من سَمَر

وكذلك من صيغ المبالغة الشديدة الكثيرة في أشعارها:

" وجَلّلت الشّمس اجْلاَلَها..........،

وزلزلت الأرْضَ زلْزالها.......،

أَظلم البَدْرُ وانشّق عَنْكَ............،

فزَالَ الكَواكِب من فقده.............،

ودارت بِنَا الأَرض....... ".

ويصل خيال الشاعرة " الخنساء " إلى اعتبار نهاية صخر توشك أن تكون نهاية الكون كله، لأنه يحتل مكان الصدارة، وبالتالي مركز الكون والوجود. والطبيعة في شعر الخنساء لا تقوم بدور مستقل بذاته ولكنها تشارك في الحزن على فقدان الميت وعلى إظهار أهميته ومكانته ومناقبه. ولهذا تتكرر الصور الشعرية دائماً في شعر " الخنساء " وتسير على نمط واحد لا يتغير.

ويتميز شعر " الخنساء " بالترصيع بحيث تصير الألفاظ مستوية

الأوزان متفقة الإعجاز مثل:

أبى الهضيمة – آتٍ للعظيمة – متْلاف الكريمة

حامى الحقيقة – نسّال الوديقة – معْتاق الوثيقة

طلاّع مرقبة – منّاع مغلقة – ورّاد مشربة

وقد أشار " الحريري " في مقاماته إلى ذلك النوع من التوافق اللفظي بقوله: أن تصير الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الإعجاز، فإن روعى ذلك في جميع الأجزاء من القرينتين فذاك، وإلا فلابد من رعاية ذلك في جزئين من القرينتين.... مستشهداً القرآن الكريم كمثل أعلى في ذلك النوع من " سورة الغاشية ": (إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ، ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ).

وقول أحد الشعراء:

وأَفْعَاله للرّاغِبين كَرِيمة

وأَمَواله للطّالبين نِهابُ

ومثل قول المتنبي:

أَزُورُهمْ وسَوادُ اللّيْلِ يَشْفَعُ لي

وأَنثَنِي وبَيَاضُ الصُبْحِ يُغرِى بِي

أما بيت الشاعرة " الخنساء " الذي تقول فيه:

خَمّال ألوية شَهّاد أنجية قطّاع أَوْدية للوتر طلابا

فعلى الرغم من توافق الوزن الذي امتاز به شعر " الخنساء " إلا أن النقاد العرب القدامى أشاروا إلى ضعفه، كابن عبد ربه في " العقد الفريد " وابن الأثير والعسكري الذي أشار إليه محقق ديوان

الخنساء " لويس شيخو " بقوله: البيت ردئ لنزوّ بعض ألفاظه في بعض. وإشارة أحدهم بقوله: آخر هذا البيت لا يجري مع ما قبله إذا قسته بأوله وجدته بارداً فاترا. وهذا الكلام ينسحب بدوره على بيت " الفارعة بنت شداد " حيث تقول:

نَحار راغية قتّال طاغية حَلاّل رابية فكّاك أقياد

ومثل هذا كثير في شعر " الخنساء ". نذكر منه قولها: في قافية الباء:

يهدى الرعَيلُ إذا جَار الدليلُ بهم قصد السبيلِ لرزق السّمر ركّاباً
فالحمدُ خلّته والجودُ علّته والصّدْقُ حَوْزَتُه إن قرنه هَابا
إنْ هاب مفظعة اتى لها بابًا حَمّال أَلْويَة، شَهّاد أَنجيَة
قَطّاع أوْدية للوتر طلاباً سمّ العداة وفكاك العناة إذا
لاقى الوغى لم يكن للقرن هيّابَا

وقولها في قافية " الراء ":

حامى الحقيقة محمود الخليقة مه دىّ الطريقة نَفّاع وضَرارَ
فعال سامية ورّاد طامية للمَجدْ بَانيَة تُغْنيه أَسفار
حَمّال أَلْوية، هَبّاط أودية شَهّاد أنْدية للجَيش جَرارَ
جَوّاب قاصية جَزّار نَاصية عَقّاد أَلْوية لِلْخَيْل جَرار
حُلوُ حَلاوته، فَصْل مقَالته فَاش جمالته للعظم جَبّار
نَحّار رَاغية ملجاء طاغية فَكّاك عَانية للعظم جَبّار

وقولها:

جَمٌّ فَواضلهُ تَنْدَى أَنَامِلُه كالبدر يجْلُوُ ولا يخفَى على السّارى

رَدّاد عـاديـة فـكّـاك عَـانـيـة ... كَضَـيْـغَـم بَـاسـلٍ للقـرن هَـصّـارِ
جـوّاب أوديـة حـمّـال أَلـويـة ... سمـح الـيَـدَيْـن جَـوّاد غـيـر مقتـارِ
نَـحّـار رَاغـيـة مـا جـاء طَـاغـيـة ... فـكّـاك عَـانـيـة للـعـظـم جَـبّـار

ويلاحظ التكرار اللفظي في جملة الأمثلة السابقة.

كما يتميز شعر " الخنساء " بالتكرار الذي يبعد بالشعر في العادة عن القيمة الفنية، كقولها:

وإنّ صـخـراً لـكـافـيـنـا وسـيّـدنـا ... وإن صـخـراً إذا نـشـتـو لـنـحـار
وإن صـخـراً لـمـقـدام إذا ركـبـوا ... وإن صـخـراً إذا جـاعـوا لـعـقّـار

ومن الصيغ الشكلية التي نجحت الخنساء في التميز بها تلك الأبيات التي تكون في جملتها على هيئة سؤال وجواب من ذلك على سبيل المثال:

أجوادٌ، فأنت أجود مِنْ سيل
أشجاعٌ، فأنت أشجع من ليث
أكريمٌ، فأنت أكرم من ضمّت...... الخ

كما يقع هذا التوافق اللفظي موقعاً حسناً يجئ في البيت الشعري الواحد، أوله وآخره بنمط الجناس على شكل متميز في مثل قولها:

فـفـيـضـي بـالـدُّمـوع.... ... فقد كلفت دهـرك أن تَفيضي
رزئـنـا أخـاً المَـجْـد والمَـكْـرُمـاَت ... فـحُـلـت رزيـئـتـه إذ رزئـنـا
فَـتَـى الـفـتْـيَـان مـا بَـلَـغُـوا مـدَاهُ ... لـقـد رُزِئْـتْ بَـنُـو عـمـرو فـتـاَهَـا
بـدَاهِـيَـة يـضفى الكلاب حَسِيسها ... إذا طـرقَـتْ إحـدى الـلَّـيالى بدَاهية

وصول الخبر كان له وقع أليم على أهل البيت، وهذا من التراث القديم المعروف بالنياحة أو سجع الرثاء.

وعلى ما يبدو أن الشعراء يتمسكون في الرثاء قديماً بضرورة ذكر وصول خبر الناعي في مراثيهم حتى ولو خالف ذلك الواقع فنحن نعرف أن صخراً مات في وطنه بعد مرض طويل، ولم يكن بعيداً عن أهله عندما حضرته الوفاة، إلا أن مراثي الخنساء تذكر وصول الناعي وكيف دهمها الخبر، وهذا غير صحيح من الناحية التاريخية، لكنه من ناحية التمسك بالتراث صحيح.

(لقد صوّت النّاعي بفقد أخي الندى.....)

ومن التمسك بالتراث أيضاً تكرار ذكر اسم الميت وندائه مباشرة أو بكنيته، كقولها:

يا صَخرُ بَعْدَكَ هَاَجنِي اسْتِعْبَارِى   شـانـيـك بـات بـذلـة وصـغـار

وقولها:

ألا يا صُخر إن أَبْكَيْتَ عَيْنِي.....

.... أَبا حَسّان........

وقولها:

بصخرِ بن عَمرو بِمجْهولة   من الأرْض قد ضمنته رَهينَا

فيا أَرْض ماذَا وعيت الَّندى   بِصخرْ بن عَمْرو وفيمَنْ تعِينَا

وما يستحسنه الأدباء في شعرها:

تعرقني الدهرُ نَهْساً وحزَّا   وأوجعنى الدهرُ قرعَاً وَغَمْزَاَ

لذكر الذين هم في الهيا   ج للمستضيف إذا خاف عزَّا

كـأن لَمْ يَـكُـونُـا حـمـى يـتّـقـى إذا الـنـاس إذ ذاك مـن عـزّيـزّا
وكَـانـوا سـراةَ بَـنـى مَـالِـك وزَيّـنَ الـعَـشـيـرة مَجْـداً وعـزّا

ومن المتناقضات في شعر المراثي عند " الخنساء " عبارة:

" فاذْهَبْ ولا تَبْعَدْ ":

فلا يبعدنْ قبرٌ تضمن شخصه......

ومثل هذا كثير في شعر القدماء. ولكن كيف يتفق الحزن الشديد على الميت ثم التهاون في تركه

يذهب؟ ثم النظرة إليه لا على أنه ميت بل التصور على أنه حي لدرجة أنه يطلب منه أن يبقى قريباً من أهله؟!

ومما يتميز به شعر الرثاء عند " الخنساء " هو المدح السلبي. ففي الوقت الذي يعرف فيه شعر المديح بالمدح الإيجابي نجد شعر الرثاء يغلب عليه طابع المدح السلبي مثل: وما...... إلاّ........

فَما بلَغَت كفَ امرئ متناول بها المجد إلاَ حيث مانلت أطولُ
ومابَلَغ المُهدون في القَوْل مدحةً ولا صفةً إلاَ الذي فيك أفضلُ
وما الغيثُ في جعد الثرى دمث الربى تبعّقَ فيه الوابل المتهلَلُ
بِأَفْضل سيباً من يديك ونِعمَة تعمّ بها بل سيبُ كفيك أجزلُ

وهذه نقطة التقاء شعر الرثاء بشعر المديح.

أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفى، كأن يقول الإنسان لنفسه:

(لست وحدى الذي حلت بى المصيبة). وهذا شئ طبيعي في حياة الغرب. أما (الأسى) فقد جاء في شعر " الخنساء " على نحو ما

أسلفنا:

وَلَوْلاَ الأَسى ما عِشْتُ في النَّاسِ ساعةً ... ولكن إذاً ما شِئْتُ جَاوَبَنِي مثلي

وكذلك (التأسي) جاء بنفس المفهوم السابق الذي يحرص عليه أغلب الشعراء القدماء، من مثل ذلك قولها:

فَلَوْلاَ كَثْرَةُ البَاكين حَوْلي ... على اخْوَانِهِم لَقَتَلْتُ نَفْسي

وما يَبْكُونِ مِثْلَ أَخِي ولكن ... أُعَزِّي النَّفْسَ عنه بالتَّأسِّي

وثمة موضوع آخر يتكرر في شعر الرثاء، وهو الخوف من شماتة الأعداء، وقد توجد الفكرتان: نزول البلاء بالشامتين وعزاء النفس في شعر الرثاء جنباً إلى جنب. وقد ظهر مثل هذا الموضوع الهام في مراثي الخنساء، كقولها:

عذيري على هل تُرى لي كآبة ... فيشمت عادٍ أو يساء قريبُ

قولها تعرض بابن عم صخر كان قد شمت بموته، وهي تريد أن تقول: إنه لا يحق لأحد أن يشمت بموت صاحبه إذ أن القبر سيضحى يوما له مسكناً مثله:

يا صَخْرُ بَعْدَك هَاجَنِي استِعْبَاري ... شانيكَ بَاتَ بِذلَّة وصَغارِ

تتضح في شعر الرثاء بصفة خاصة ظاهرة غريبة ألا وهي النظرة التشاؤمية وفعل القدر. ويتجلى ذلك بأوضح معانيه في تصوير الحياة بأنها فانية، وعجز الإنسان الكامل حيال القضاء والقدر ومن ضعف الإنسان في اتباع الغرور والوهم وخداع النفس، ومن الموت الذي لا يفر منه البشر ولكنه ينتقي أنبلهم وأفضلهم وتتكرر هذه الأفكار دائماً وأبداً، حتى إن شعر الرثاء والزهد ليمتلئ بها امتلاءً، كما لو كان

الشعر العربي قد ابتلى بهذه الأفكار ابتلاءً مثل حلول اللعنة. ولهذا نرى شعر الرثاء يصف الدهر أو القدر بأنه:

(ريّاب، ضرّار وهكذا......)

(وليس لمن قد غاله الدهر مرجع....)

(وللدهر احلاء وامرار....)

(والدهر لا تبقى له باقية.....)

(إلا الإله وراسى الأصل معلوم)

وقولها بنظرة متشائمة للعالم وفعل القدر:

لابُدّ مِنْ ميتةٍ في صرفها غيرٌ والدَّهْرُ في صرفِهِ حولٌ وأطوارُ

في حين نرى أنها تناولت صوراً أخرى للدهر وأغلب الظن أنها جمعتها بقدر ضئيل من التماسك الذي يخبئ الحزن الشديد بداخله مما ينبئ عن هول الفجيعة ومقدار أثرها، ولكنها على أية حال تنشد الخلود لأخيها ما عمر الدهر:

لو كَان للدَّهرِ عِزٌ يطمئنّ بِه لكَان للدَّهرِ صَخْر مَال قنيان

وقولها:

لَوْ أَنّ الدَّهْرَ مُتّخذ خَلِيلاَ لكَان خَلِيله صَخْر بن عَمْرو

ومن ميزات مراثي " الخنساء " أنها تتضمن التحريض لقومها على القتال وطلب أخذ الثأر لأخيها ولقتلى قومها.

لا يصلح شعر " الخنساء " وحده لإبراز شخصيتها، فهناك الأخبار والروايات عنها أيضاً إلى جانب الديوان. ويقال إنها لم تكن على وفاق مع قومها، كذلك مع أصغر أولادها في أواخر حياتها. وقيل إنها كانت

تطوف بالبيت محلوقة الرأس تبكي وتلطم خدها وقد علقت نعل صخر في حمارها. وهناك من الروايات التي تشير إلى أن " الخنساء " قالت هذا الشعر في معاوية أخيها قبل أن يصاب صخر أخوها فلما أصيب صخر نسيت به من كان قبله وفي الحماسة لأبي تمام، والشعر والشعراء لابن قتيبة ما يؤكد أن " الخنساء " رثت أخويها بهذه الأشعار أو ببعضها وزاد الناس في قولها، حتى لتنسب إليها هذه الأبيات التي تحمل سماتها الفنية إلا أن الرواة يعزونها في الغالب إلى " هند بنت امرئ القيس " وغيرها من شاعرات العرب اللواتي عاصرنها أو تأثرن بها:

هَمَمْتُ بِنَفْسِى كلَّ الهُموم	فأَوْلىَ لِنَفْسِي أَوْلَى لَهَا
سأَحْمِلُ نفسى على آلة	فإمّا عليْهَا وإمّا لَهَا
وقافية مثل حَدِّ السِّنَا	ن تَبْقى ويهلك من قَالَها

إن " الخنساء " شاعرة بدوية صميمة لم يؤثر فيها الإسلام ولا القرآن، فلم يظهر ذلك في شعرها. وبقيت إلى وفاتها تنهج نهج الشعراء قبل الإسلام في الشعر بالأسلوب المحافظ. فهي شاعرة محافظة إلى درجة بعيدة، وقد عاشت أيضاً فترة الانتقال العربي من طور البداوة القحة إلى طور أولى درجات الحضارة ولكنها في الحقيقة لم تتأثر في شعرها بالتطور الجديد الذي طرأ على العصر والبيئة. فبقيت مخلصة للتراث القديم.

ثانيا

ملاحظات على الشعر العربي القديم

الدكتور " إيفالد فاجنر " (Ewald Wagner)

إن شعر الرثاء استمر في التطور ولم يكتمل تماماً إلا بعد قيام الدولة الأموية بفترة، وكانت توجد الأشكال الأولى له كالسجع والرجز والقريض جنباً إلى جنب.

أما " النياحة " فقد كانت تشتمل على بعض العناصر ظهرت فيما بعد في المراثي. من هذه العناصر: نفي الصفات السلبية (السيئة) عن الميت بدلاً من ذكر الصفات الحسنة، وبالذات في استخدام كلمة (ما كان) أو (لم يكن) وخصوصاً أداة النفي (ما).

وقد استمر وجود بعض الخواص لشعر الرثاء التي ترجع للعصور الأولى وظهورها في خلال فترة التطور التي أخذ فيها شكل المرثية يزداد ويتكامل.

كما اختار الشعراء من البحور الشعرية الطويلة كالبسيط

والطويل والكامل ينظمون فيها إلى جانب الرجز والسريع والمديد والهزج.

إن الذين نظموا شعر الرثاء كانوا من النساء في العصور الأولى، ورغم كونهم نساء فقليلاً ما كانت النساء موضوع المراثي في العصر الجاهلي.

إن البكاء على الأمهات والزوجات والبنات والأخوات لم يكن سائداً في العصر الجاهلي، ولكن هذا تغير فيما بعد. وتعتبر مراثي " الخنساء " النموذج المتكامل لشعر الرثاء. فمثلاً نقرأ قول الخنساء في رثاء أخيها صخر وهي تجمع بين شجاعته وكرمه:

كَـأنْ لَمْ يَقُلْ أهـلاً لِطَالـبِ حاجةٍ   بوجهٍ يَشير الأمْـر مُنشرح الصَّدرِ
ولم يَـغْـدُ في خيلٍ مجنَّبة القَـنَـا   لـيروى أطـراف الرّدينـية السُّمرِ

وقالت أيضاً في معنى الشجاعة الهجومية لغرض النهب والسلب ترثى أخاها معاوية:

يـا عـين مَـالَـكِ لا تَبْكـين تسْكَابـا   إذَا رابَ دَهـرٌ كَـان وَالـدَّهـر ريَـابـاً
فـابْـكـى أخَـــاك لأيـتـامَ وأرمـلَـةٍ   وابـكـى أخَـاك إذا جـاورت أجْـنَـابـا
وابْكى أخَـاك لخيلٍ كالقَطَا عصبٍ   فـقـدن لمـاً ثـواى سـيبـاً وأنـهـابَـاً

ومن أجل كل هذه البطولات النادرة استحق أخوها الحمد والثناء لكرم أخلاقه وأمانته:

فـالحـمـد خـلّـتـه والجُــود حلَّته   والـصِّـدق حـوزتـه إنْ قـرنـه هَـابـا

ثم تناولت أهم صفات تريد التركيز عليها وهي طلب الثأر إلى جانب حمله اللواء وفكه الأسرى

حـمَـال أَلْــويــة شَـهَـاد أَنْجِـيَـه قَـطّـاع أَوْديـــة لـلـوتْـر طـلاَبَـا
سـمٌ الـعـداة وفـكَّـاك الـعـنـاة إذا لاقى الـوغَى لم يَكُن للقرنِ هيَّابَاَ

أما الحرص على طلب الثأر والتأكيد عليه كهدف معنوي يعتبر ديناً واجباً على أهل القتيل، فقد عبرت عنه بقولها:

إذَا مـا الْـقَـوم أَخْـرَيـهـم تـبول كـذاك الـتّـبل يُطلب كالقُروض

ففي مثل هذه القصائد نجد التركيز فيها على الصفات مثل: الشجاعة والكرم، وحسن القيادة، وسداد الرأي عند الحروب، والحرص على الأخذ بالثأر كل هذه الصفات كانت تعد فضائل وترد هنا مثلما كانت ترد أشعار المديح والفخر. وليست المشابهة مقصورة على ذلك فقط وإنما كانت أيضاً تصل بالشعراء في المراثي إلى ذكر حُسن الميت وجماله، مثلما كان يرد في شعر الفخر، كقوله أي ذؤيب الهذلي في " نشيبة بن محرث " وتغزل في البداية بأم عمرو وذكر حبه لها.

أما عن تكرار المقاطع في القصيدة الجاهلية فقد استمر هذا التكرار إلى العصر العباسي، فنجده عند أبي نواس مثلاً. وكذلك في رثاء الشيعة لأهل البيت كان الشعر يصل عند هؤلاء الشعراء إلى درجة فنية أعلى مما كانت عليه في قصائد " الخنساء " على سبيل المثال.

"فالخنساء " كانت تبدأ البيت بنفس الكلمة التي كانت تنهي بها البيت السابق، فتنشأ عن ذلك عملية الربط الموسيقي الناتج من تكرار كلمات لها نفس الإيقاع ولكن مختلفة في تأثيرها بحكم موقعها في القصيدة.

كما أن هناك إمكانية أخرى للتكرار كانت تتمثل في أن الكلمة الواردة

في آخر البيت (القافية) كانت تتكرر في المرثية عدة مرات. مع العلم أن مثل هذا التصرف كان يعد خطأ إلا أن شعر الرثاء استثنى من ذلك.

وفي حالة عدول الشاعر عن تكرار أجزاء من الأبيات لغرض وحدة القافية وذلك عن طريق أبيات عديدة منفصلة. فكان يلجأ في هذه الحال إلى مقدمة أو إلى جعل الجزء الأول من المرثية كمقدمة وبدلاً من الاعتماد على الأسلوب. كان يعتمد على التركيب أو الصياغة.

ومن أمثلة لهذه التراكيب (الشكل) توجد عند شعراء الهذليين. وعلى الأخص عند " أبي ذؤيب الهذلي " في مرثيته المشهورة. التي كان يصدر كل فقرة منها بعبارة:

(وليس ناج من صروف الدهر..)

وأيضاً في الترصيع كان يقفى بكلمات مثل:

(ألوية – أجية – أودية)

ويقفى: بعداة. وبعناة.

كما لاحظنا أن الخنساء توجه عادة الخطاب في مراثيها إلى عينيها. من مثل قولها:

اعيني جُودا ولا تَجْمَدَا ... ألا تَبْكِيَان لِصَخْر النَّدى

وكذلك قولها:

ألا يا عين فانْهِمري وقَلَّتْ ... لمرزئة أصيبت بها تولَّت

ألا يا عين ويحك أسعديني ... فقد عظمت مصيبته وجلَّت

ومثل هذا كثير في ديوانها. كما أنها توجه الخطاب إلى نفسها. ثم تتكلم عن الميت بضمير الغائب.

ولا يندر أن توجد مراثٍ تخاطب الميت مباشرة، مثل أغلب أبيات أبي ذؤيب الهذلي، وكثيراً ما كان الخطاب يوجه إلى الميت بذكر اسمه بعد ياء النداء. كما كانت تذكر كلمة التحية في ثنايا الأبيات للميت كقول " قتيلة بنت النضر " في رثاء أخيها الحارث:

يـاَ راكـبًـا إن الأُثَـيْـلَ مَظنَّـةٌ   مـن صُبْحِ خامِسَةٍ وأَنْتَ مُوَفَّقُ
أَبْـلِـغْ بِـهِ مَـيْـتاً بِـأَنَّ تَحِّيـةً   مـا إن تَـزالُ بها النَّجائبُ تخفُقُ

ونود أن نشير إلى رأي " كوفالسكي الجري " أنه يرى أن صيغة مخاطبة الميت (اذهب ولا تبعد) كان القصد منها في المقام الأول إبعاد الميت الذي أصبح مصدر إزعاج وخوف للناس، ولهذا السبب تتكرر أدوات النفي، ذلك أن صيغ السحر المحبوبة عند العرب تؤدي فيها العبارات الشكلية غالباً إلى المعنى المخالف.

وعلى نقيض " كوفالسكي " يذهب " محمد عبد السلام " إلى أنه على عكس الشعوب الأخرى، فإن العرب القدماء كانوا يرغبون في الاحتفاظ بالميت عندهم ففي وجوده بينهم أمل وعون لهم لهذا يتكرر اسم الميت دائماً وأيضاً النداء له بألا يكون بعيداً.

وقول " الخنساء " (فاذهب ولا تَبعُدَ) على ما يبدو مؤكدٌ لنظرية " كوفالسكي " وإن كانت هذه العبارة في حد ذاتها متناقضة المعنى. وعلى أية حال فإن العبارة التي وردت في هذه الأشعار التي بين أيدينا بمعناها الحرفي كقول " تأبط شراً " في رثاء خاله " الشنفري ":

فلا يبعدَن الشَّنفرى وسلاحه الحـ   ديـد وشـدّ خطوه المتواتِر

ورثاء " ورقة بن نوفل " لعثمان ابن الحويرث بن أسد:

قد كانَ زَيْنًا في الحياة لقَوْمه عُثْمَان أَمْسَىَ في ضريح مُلْحد
ولقد يَرى جِسْمي وقُلْتُ لِقَوْمنا لَمّا أَتَاني مَوْتَه لا تَبْعَدِ

من الأسباب الهامة في نشأة شعر الرثاء، نشر خبر الموت وإشاعته. والمقصود به (النعي). هذا السبب جعل " بلوخ " يضع شعر الرثاء بأكمله تحت باب شعر النعي.

ولكن الأمثلة التي بين أيدينا توحي أنه ليست كل أشعار الرثاء رد فعل لمسألة النعي، فقد نشأ جزء كبير في شعر الرثاء بالتأكيد بقصد النياحة الذي أصبح بمرور الوقت تراثاً دينياً.

أما النعي فيصبح لا قيمة له في حضور ووجود أهل الميت. وفي الحقيقة فإن " بلوخ " على صواب في تصوره أن خيال الشاعر غالباً ما يوحي بالنعي وإن كان في الواقع لا يقوم به.

فقد قالت الخنساء عدة مرات في أخيها صخر يفهم منها أنها تلقت نبأ وفاته عن طريق رسول بينما تقول الروايات أنه مات في بلده بعد مرض طويل.

ويفهم من رثاء " عبيد الله بن قيس الرقيات " لمصعب في العصر الأموي أنه تلقى خبر موته من آخرين بينما كان يحارب إلى جانب مصعب حين قتل:

أَتَاكَ بِيَاسِرَ النَّبأُ الجَليلُ فَلَيْلُكَ إذا أَتَاكَ بِهِ طَويلُ
أتَاكَ بِأَنَّ خَيْرَ النَّاسِ إلاّ أَمِيرَ المُؤْمِنينَ بِهَا قَتِيلُ

ومما لاشك فيه أن مسألة نعي الميت التي تبدأ بها المرثية قد أصبحت عادة تعارفَ عليها الشعراء وأخذوا يتداولونها بصرف النظر

عن كونها حقيقة واقعة. أما الشئ الذي لا يرجّح، أن هذه العادة كانت موجودة منذ بداية تطور شعر الرثاء وهو ما يؤكده على الأقل خلو نياحة الموتى في القديم منها.

وفي رأي " بلوخ " أنه لا يندر أن تكون المرثية رد فعل او استجابة لخبر النعي. من ذلك على سبيل المثال ما بدأ به " سويد المراثد " مرثية ينعي فيها نفسه أو أحد أبناء عمه.

وبالإضافة إلى المديح كهدف رئيسي في المرثية، فقد كانت مواساة أهل الميت سبباً هاماً آخر وكان ذلك مهماً للشاعر أو الشاعرة في المقام الأول. وأحسن المواساة التي قالها الشعراء العرب قبل الإسلام كانت بمناسبة إنجاز الأخذ بالثأر. فإذا قالت المرثية إمرأة شاعرة فإنها تقوم بدور التحريض في طلب الثأر كهدف رئيسي في المرثية مثلما فعلت الخنساء وليس هناك أدل على تلك الرغبة في الثأر من قتل " هجرس ابن كليب " لخاله جساس بن مرة " ثأراً لأبيه " كليب " وكان يردد هذا المطلب فيقول:

يا للرّجال لِقلْبٍ ما لَهُ آسى ... كَيْفَ العَزَاءُ وثَأْرِي عِنْدَ جَسّاسِ

وبعد أن قتله قال:

ألم تَرني ثَأَرْت أَبي كُليباً ... وقد يُرْجَى المرشح للذّحولِ

غَسَلْت العَار عن جشم بن بَكْر ... بِجَسّاس بن مُرَّة ذى التّبول

جدعت بقتْلةٍ بكراً وأهل ... لعمر الله للجدعِ الأَصيلِ

وكذلك جعل " تأبط شرّاً " الأخذ بالثأر واجباً له ولأقاربه وجعله " العباس بن مرداس " مريحاً لأصحابه إذا كان من قتلوه كفؤاً لقتيلهم:

فإن تَقتُلوا منّا كَريماً فإنَّنا		أَبَأْنَا به قَتْلى تَذِلّ المعاطِسا
قَتَلْنا به في مُلتَقى القَوْم خَمسة		وقاتله زِدْنَا مع اللّيل سَادِسا

كانت المواساة تقوم على أساس المعرفة بأن الإنسان ليس وحده المصاب بكوارث القدر (نائبات الدهر)، كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

ولَوْلا كَثرَةُ البَاكين حَوْلي		على إخْوانِهم لقتلتُ نَفْسي
وما يَبكين مِثْل أَخي ولكن		أُسَلي النُّفْس عَنْهُ بالتّأسّي

إن المواساة التي يجد فيها الإنسان نفسه مشتركاً مع الآخرين استخدمت في شعر الهذليين بصفة عامة، وهو أن كل إنسان معرض للموت وأنه لا مفر من القدر.

ومثال على أن الأقوياء لا يفرون من الموت كان يضرب المثل بالحيوانات البرية والكائنات الحية والأقوياء من الناس مثل مرثية " أبي ذؤيب الهذلي ":

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثانه		جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدائدُ أَرْبَعُ
صَخِبُ الشَّوَارِبِ لا يَزَال كأنَّه		عَبْدٌ لآلِ أبي رَبيعةَ مُسْبَعُ

وواضح أن فكرة فرار الحيوانات من قدرها المحتوم لم تكن جديدة ولا توجد في أشعار الرثاء فقط، بل نجد بعض الشعراء " سمعان بن هبيرة " يعتذر لمحبوبته عن تقدم العمر وأنه لا يمكنه أن يفر من الموت المحدد مثل الحيوانات:

وهَادِئَة مِنْ شَيْبَتي وتَحَنُّني		وَطُولِ قُعُودي بالوَصيدِ أُفَكِّرُ
فقلتُ لَها: لا تَهْزئي أنْقَصَرَك ال		مَنَايا وَرَيْبُ الدَّهر بالمَرْءِ يَغْدِرُ

فلمَا تـرامَـتْـهُ المنـايـا ورَيْـبُـهَـا تَقَوَّسَ منْهُ الظَّهْرُ فالخَطْوُ مُقْصَرُ

وعادَ كَفَرْخِ النَّسْرِ أعْمىً عَنِ التي يُـرِدُ طَـوالَ الـدَّهْـرِ يَهْذِي ويَهْـدِرُ

ويرجع الفضل في انتشار فكرة عدم الفرار من الموت وضرب الأمثلة في ذلك من الحيوانات المختلفة إلى الشعراء الهذليين.

وقد أصبح دخول الحيوانات في شعر الرثاء مسألة معتادة بعد أن قادها الهذليون حتى إننا لنشاهد ذلك عند الشعراء العباسيين كأبي نواس، وابن الرومي في رثاء أمه:

ألا كم أَذَلَّ الـدَّهْـرُ مـن مُـتَعَـزِّزٍ وكم ذَمّ من أنف حَمِيٍ وكم خَطَم

وكم سَاور العُقْبَان في اللُّؤم صرْفُه وكما غَاوَصَ الحيتَانَ في زَاخِرِ الحُوَم

وكم ظلم الظُّلْمانَ حق صحاحها ومثلُ خصيم الدَّهْرِ أذْعَنَ وأظْلم

وواضح أن المحاكاةللقدماء كانت بارزة عند شعراء هذه الفترة، إذ يحتمل أن يحاكى القديم بأفضل منه ومن مثل ذلك أيضاً قصيدة ابن المعتز في رثاء أبيه:

أين مَنْ يَسْلَم مَنْ صَرف الردى حَـكَـم المـوْتُ عَلَـيْـنَـا فَعَـدل

وكـأنّـا لا نَـرى ومـا قَـدْ نَرى وخـطـوب الـدَّهْـرِ فينا تَتَّصِـل

إن فكرة التقدم بالعمر وحلول الشيب في رأس الشاعر لم تنشأ بظهور المرثية ونشأتها، وإنما كانت موجودة في القصيدة ثم تناقلها الشعراء، باستثناء ذكر الحيوانات وشيوعها في الشعر فإن فكرة ذيوعها لم تأت إلا في المرثية واتجاه الشاعر من القصيدة إلى المرثية يظهر بوضوح في شعر النسيب وأقدم شعر الرثاء الذي تطور عن النياحة على الموتى لا يعرف النسيب، وحتى في شعر الرثاء وما تلا

ذلك من عصور كان النسيب يعتبر خروجاً عن القاعدة ولكن توجد عدد من المراثي تبدأ بالنسيب إلا أن المرثية تتناول عدة موضوعات أخرى إلى جانب الرثاء.

وهنا يظهر مدى تأثير تراث القصيدة القوي الذي ينظر إلى الشعر بدون النسيب على أنه عديم القيمة وكذلك شعر الرثاء الذي لا يتقدمه ذكر المحبوبة. وإن كان هذان الموضوعان لا يوافقان بعضهما وشعر الرثاء الذي يتقدمه النسيب يوجد عند " زهير بن أبي سلمى " و "دريد ابن الصمة" في قصيدته:

أَرَثَّ جَديدَ الحَبلِ من أُمِّ مَعْبَدِ   بِعَاقبةٍ وأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

كما برز هذا النهج عند شعراء الهذليين وقد جرى على هذا الازدواج في العصر الأموي " كثير عزّة "

وقد استطاع" أبو ذؤيب أن يقوم بربط النسيب بالرثاء، ربطاً معقولاً وبذلك قضى على طريقة استخدام أغراض أخرى في المرثية غير هذين الغرضين، لأنه جعل الحزن على الميت في مرتبة أعلى من ألم الفراق وبرغم إدخال النسيب في المرثية إلا أن النسيب لم يصمد طويلاً، وبهذا بقى شعر الرثاء موضوعاً قائماً بذاته. وفي العصور التالية اتسع دور الرثاء وتطلب ذلك بعض التغيير، فقد إتسع مجال القول في شعر الرثاء بسبب إدخال الحزن في الشعر الديني ". وقد استعملت كلمة (الديني) لأن شعر شيعة عليّ – شيعة = حزب – لم يكن يشتمل على موضوعات دينية حقة وإنما كان الهدف منها الوقوف إلى جانب أحفاد الرسول مثلما كان يفعل شاعر عربي قديم تجاه قبيلته. ولهذا

كان الجزء الأكبر من شعر الشيعة يتضمن مديحاً للعلويين وهجائاً للأمويين والعباسيين، وبالقدر الذي فشل فيه العلويين من الناحية السياسية كان عليهم أن يقوموا بنعي موتاهم من الثوار إلا أنهم نجحوا في أن يحتل الرثاء مركز الصدارة في شعرهم.

إن المؤرخين والكتاب الذين كتبوا عن المرثية يعتبرون أن أول الأئمة المرثيين من الشيعة هو " الحسين وأصحابه الشهداء ". إن هناك عدداً متأخراً ومشهوراً من الترنيمات الجنائزية قد وضعت في فم واحدة أو أخرى من زوجات الإمام ومع ذلك فإنه من المحتمل أن المرثيتين الاثنتين المنسوبتين للرباب زوجة الحسين، وابنته سكينة كانتا مبكرتين جداً.

وقد ذكر الكاتب المعاصر " جواد جبار " في كتابه " أدب الطف " أن أول شاعر ذكر الحسين في مراثيه هو " عقبة بن عمر السهمي " وهو الذي زار كربلاء في نهاية القرن الأول الهجري ومع ذلك فإن السهمي قد تناول في شعره تلك الجموع من الحجاج إلى قبر الإمام، وأصبحت هذه العادة من صميم المذهب الشيعي. ولهذا السبب فالأكثر احتمالاً أن يكون أول شعر رثاء قيل في الحسين قاله " سليمان بن قتة البصري " (126هـ)، وهو الذي يفترض أن يكون قد مر على كربلاء بعد ثلاثة أيام من مقتل الحسين.

ففي زمن الأمويين كانت أبيات الكميت في الرثاء قليلة إذا قيست بمديح العلويين. أما عند دعبل الخزاعي، فقد أخذ الرثاء مكاناً هاماً في شعره، كتائيته المشهورة في البكاء على أهل البيت. الذي أشار فيها إلى القصة الكاملة لكربلاء في تصور باطني عميق.

ونظراً لأن الشيعة كانوا يقصرون الشعر عندهم على موضوعات معينة، فإن الرثاء عندهم لم يأخذ صوراً او موضوعات جديدة. ولكن أهم من ذلك كان بلا شك انفصال شعر التعزية عن شعر الرثاء.

وكان ذلك أيضاً نتيجة دخول الشعراء في بلاط الخلفاء، فشاعر البلاط لم يكن عليه فقط أن يقول الشعر في مناسبات مثل التهاني، وإنما كان عليه أيضاً أن يقوم بعملية التعزية لأهل الفقيد. وهكذا فإن تهنئة الخليفة الجديد كانت تأخذ مركز الصدارة بحيث تصبح التعزية موضوعاً ثانوياً عند الشاعر.

وبدأت هذه الظاهرة تأخذ شكلاً نمطياً في بلاط الخلفاء وهي تعزية أهل الراحل وتهنئة الجديد. فكان الشاعر يقوم بتعزية ولي العهد لوفاة والده مثلاً، وتهنئته في نفس الوقت لتوليته الخلافة.

وقد بدأ ذلك الشاعر " عُبيد الله بن همّام السلولي " في تعزية يزيد بن معاوية لوفاة والده وتهنئته بالخلافة.

وقد سار على نهجه معظم الشعراء في العصور التالية. حتى إن بعض النقاد العرب أعجب بأبيات " أبي تمام " التي هنأ فيها " الواثق " بالخلافة بعد موت " المعتصم ":

ما دَامَ هَارُونُ الخَلِيفَةَ فالهُدَى ... في غِبطَةٍ مَوْصُولَةٍ بِدَوام

إنّا رَحَلْنَا واثِقِينَ بِواثِقٍ ... بالله شَمسِ ضُحىً وبَدْرِ تَمَامِ

لله أَيُّ حَياةٍ انْبَعَثَتْ لَنَا ... يَوْمَ الخَمِيسِ وبَعْدَ أَيّ حِمَامِ

أَوْدَى بِخَيْرِ إمامٍ اضطَرَبَتْ بِهِ ... شُعَبُ الرِّجَالِ وقَامَ خَيْرُ إمامِ

ويتضح جلياً استقلال باب التعازي عن باب التهاني في تقسيمات دواوين الشعراء.

ففي ديوان أبي نواس نجد فصلاً للمديح والمراثي، أما عند البحتري فنرى فصلين أحدهما للمديح والتهاني والآخر للتعازي والمراثي حتى إذا وصلنا إلى المتنبي وجدنا أربعة فصول: أولها المراثي وثانيها التهاني والعيادات وثالثها المديح ورابعها التعازي.

نود أن نشير إلى أن هناك شاعراً رثى نفسه بقصيدة طويلة تعتبر من أطول ما قيل في هذا الغرض وهو رثاء الشاعر لنفسه وهذا الشاعر هو " مالك بن الريب " الذي مات في العصر الأموي بعيداً عن وطنه في خراسان حين حضرته الوفاة وهو بعيد عن أهله، أخذ يرثي نفسه في قصيدته التي يقول فيها:

تذكَّرتُ من يَبْكي علَي فلم أَجِد ... سَوى السَّيف والرُّمح الرُّدَيني باكياَ
وأَشْقَر مُحبُوكاً يَجُرُّ عِنَانَه ... إلى الماء لم يَتْرك لَهُ الدَّهْرُ سَاعياَ
ولكن بِأَكْنَاف السَّمينة نِسْوَةٌ ... عَزِيزٌ عليهنَّ العشيَّة مَا بِيَا
صَرِيعٌ على أَيْدي الرجَال بِقفْرة ... يُسَوُّون لَحْدي حيثُ حُمَّ قَضائياَ

وقد فعل ذلك أيضاً في القرن الثاني الهجري الشاعر " أبو نواس " بقوله:

دَبَّ فِي الفناءُ سُفلاً وعُلوا ... وأَراني أموتُ عُضواً فَعُضواً
لَيْسَ مِنْ سَاعة مَضتْ بي إلاَّ ... نَقَّصَتْني بمرِّها بِيَ جُذوَا
ذهبتْ جِدَّتي بطَاعَة نفسي ... وتذكرتُ طاعَةَ الله نِضْوَا
لَهْفَ نفْسي على ليالٍ وأَياَّ ... م تمَلَّيْتُهنَّ لَعِبَاً ولَهْوَا
قد أسأْنَا كُلَّ الإِسَاءة فاللَّ ... هُمّ صَفْحاً عَنَّا وغفراً وعَفْوَا

وقد دخل الفخر إلى شعر الرثاء عن طريق افتخار الشاعر بفقدان

أحد أعضاء جسمه أو إصابته بجروح ولا سيما في الحروب أو في أثناء القتال وخاصة في فترة الفتوحات الإسلامية المبكرة مثل ضريس القيسي، وعبد الله بن سبرة الذي كتب مرثية في رثاء يده بعد فقدها، ورثاء عثمان بن مظعون عينه، ورثاء عبيدة بن الحارث رجله التي قطعت في غزوة بدر وقد أخذ الرثاء شكلاً مغايراً عندما بدأت المرثية تقال في موت الحيوانات أو في أشياء أخرى بخلاف الإنسان، كأشعار أبي نواس وابن كاسب عندما قاموا برثاء أسنان أبي عياد النميري التي فقدت في مشاجرة حدثت وهو ثمل.

أما إذا كان الرثاء بسبب تحطيم مدن أو هدم منازل فإن هذا يأخذ شكلاً جدياً بعكس الشكل الذي أخذته المرثية في الغرض السابق، كرثاء البحتري لإيوان كسرى، ورثاء ابن الرومي للبصرة:

ذَادَ عَنْ مُقْلَتي لَذيذَ المَنَامِ   شُغْلُهَا عَنْهُ بالدُّمُوعِ السِّجامِ

أيُّ نَوْمٍ من بَعْدِ ما حلَّ بالبَصْـ   ـرَةِ من تلكُم الهنَاتِ العِظَامِ

أيُّ نومٍ من بَعْدِ ما انْتَهكَ الزنـ   ـجُ جِهَاراً مَحَارِمَ الإسْلامِ

إنَّ هَذا مِن الأمورِ لأمْرٌ

كَادَ أن يقومَ في الأوهامِ

وسوف تلاحظ حرص الشاعر على التكرار الذي استمده -في الغالب- من النظم العربي القديم، والذي سبق وأن أشرنا إليه في أول البحث ولكنه تكرار مقبول يتوافق والغرض الذي يقصده الشاعر:

لَهفَ نفسي عَلَيْكِ أيتُها البَصْـ   ـرةُ لَهفاً يُعَضِّضُني إبْهَامي

لَهْفَ نَفْسي عَلَيْكِ يا معدن الخيْـ   ـراتِ لَهْفاً يُعَضِّضُني إبْهَامي

لَهْفَ نفْسي عليكِ يا قُبَّةَ الإسْـ لام لَهفاً يطُولُ منهُ غَرامي
لَهْف نفْسي عليكِ يا فُرْضَة البُلْ دَان لَهْفاً يبْقَى على الأعْوام
لَهْفَ نَفْسي لِجمْعِك المُتفَاني لَهْفَ نَفْسي لِعزك المُسْتَضَام

ومن الشعراء من قال شعراً في رثاء النساء، ولم يكن يتقبله الناس، وكان أول من فعل ذلك جرير الشاعر الأموي في رثاء زوجته، فهزأ منه الفرزدق وذمه، ولكن ما لبث أن أصبح ذلك أمراً مُعتاداً مثلما فعل الوليد بن يزيد . وبشار بن برد، ومسلم بن الوليد.

وفي ضوء ماسبق نلاحظ أن النقد ينشط في فترة الانتقالات الأدبية ويحاول أن يفسر الجديد ويتعصب للقديم، وهذه ليست قاعدة فأغلب الظن أن معظم ما نقل عن الألمانية في الفترات القديمة يختلف بطبيعة الحال عما ينقل في فترات النضج الثقافي والتطور الفكري الذي حدث في الآداب العالمية. فهذا النتاج يعكس وجهة نظر أصحابها على ضوء المفاهيم النقدية الحديثة، بمنظور حضاري مغالى فيه لا بعين الإنصاف والموضوعية.

فالشعر العربي له خصائصه وبيئته الزمانية والمكانية التي تحتم على أي دارس أو ناقد أن يلتزم بما فيه حتى لا يفقد مصداقية عمله.

وقد نقلت هذه الترجمات وجهة نظر من القديم ومن الحديث، وهذا العمل مقصود بهدف معرفة ما يبرز من فروق ويتبين من ملاحظات.

ويلاحظ على دراسة " رودوكاناكس " حرصه التام على أن تكون معظم الأشعار الموجودة كأمثلة ودليل وتذكر كما وردت بالديوان وبنصها الحقيقي دون ترجمة أو تصرف. على عكس ما جاء عند

"فاجنر" في مقالته. فقد ترك للقارئ الدارس مهمة البحث عن هذه الأشعار، ووضعها في الأماكن المخصصة لها من المقالة. حتى وإن ذكرت الأشعار – وهذا نادراً ما يحدث في الدراسات الحديثة فإنها تترجم إلى الألمانية.

ويخيل لي أن هذا الإعراض إنما مقصود لذاته. ولا أدري لماذا التجاهل على الرغم من أن الدراسة كلها شكلاً ومحتوى من الشعر العربي وعن شعراء العرب؟! وهذا يعكس وجهة نظر خطيرة في تناول المستشرقين لأدبنا العربي، على الرغم من حرص المتأخرين منهم على النص الأصلي لعوامل عديدة تحيط بالمفهوم واللغة والتراكيب والوزن والقافية، مما أعرض عنه المتقدمون لأسباب غير واضحة.

لعل حرص " رودو كاناكس " على تأكيد وجهة نظره دفعه إلى إثراء مقالته بالعديد من النماذج الشعرية المتنوعة للخنساء، حتى إنه لم يترك قصيدة إلا واستشهد بها في موضع الدراسة.

ولذلك حرصت في أثناء الترجمة على الالتزام بالنص النقدي أكثر من الاهتمام بالأشعار إلا في القليل النادر. فغالباً ما يغني الديوان عن التكرار دون حاجة ماسة لذلك.

كما كان اهتمام النقاد الألمان بقضايا معينة في تاريخ أدبنا العربي، حرصت على إبرازها من خلال الجمل التي يكون الإيحاء فيها أبلغ من التصريح. بمعنى أن هناك عبارات تشمل تشكيكاً لبعض المفاهيم النقدية أو العقائدية، ظاهره مقبول أما باطنه فيمتلئ بقضايا تحتاج إلى ردود ووقائع. بيد أني حاولت الالتزام الكامل بالنص المنقول دون

تدخل بإبداء الرأي، لكي أفسح المجال أمام القارئ لكي يتفهم وبصورة إيجابية مباشرة آراء هؤلاء النقاد على حقيقتها وبدون وسيط.

ومما يلاحظ على دراسات المستشرقين الألمان القدامى، حرصهم على المدة الزمنية المحيطة بالبحث حتى تخرج هذه الدراسة أكثر تركيزاً، يعكس وجهة النظر المطروحة متضمنة عصراً بعينه أو اتجاهاً بارزاً عند أحد الشعراء في فترة من الفترات.

على عكس المحدثين منهم، فتكون المساحة الزمنية للمقالة عدة عصور وأكثر من شاعر وجملة قضايا واتجاهات لا حصر لها، مما يصعب معه الخروج بنتيجة واضحة المعالم محددة الأهداف، على الرغم من شمولية الدراسة وتعدد مصادرها وتنوع موضوعاتها، كما هو الحال عند " رودو كاناكس " من القدامى، و " إيفالد فاجنر " من المحدثين.

كما تبين لي أن معظم دراسات القدامى من المستشرقين الألمان حرصت على أن تكون خالصة دون ميل أو هوى شخصي، أو تحمل بين طياتها جملة من الدراسات النفسية والفلسفية التي تنعكس بقوة في كتابات المحدثين منهم. كما جاءت معظم الآراء مقترنة بالدراسة نفسها كظواهر وتيارات دون الجنوح بها إلى قضايا قد يغلب عليها الطابع العدائي.

كما لا يفوتني هنا أن أنوه بدور بعض النقاد المحدثين الذين عالجوا قضايا النقد الأدبي بعمق وموضوعية ومنهج علمي سليم مبني على الحجة القوية والنشاط الذهني المتمين وفي مجال يكاد يقتصر على شاعر واحد في عصر بعينه، صنيع " فاجنر " مع أبي نواس، " ورودو كاناكس " مع الخنساء.

وأكثر ما يلفت النظر استخدام بعض النقاد الألمان لأمهات المصادر العربية في أغلب دراساتهم التي تعد المعين الأول في هذا المجال بلا جدال. بيد أن المتقدمين منهم حرصوا على هذه المصادر أيضاً ولكن في طبعتها الأوروبية، إما محققة تعكس في مقدمتها وجهة نظر محققها، أو دون تحقيق، وفي الغالب لا يتحقق لها المصداقية لاختلاف المصطلحات والمفاهيم وعناصر الإخفاق في الترجمة أثناء النقل وتجدر الإشارة إلى حرص بعض هؤلاء النقاد على الدقة في النقل والتثبت من الأصل، والوقوف على التحقيق الأصيل بتتبع مصادره.

كما تتميز دراسات المتقدمين بتنوع المصادر والمراجع العربية الحديثة، ويظهر حرص الناقد الغربي على تتبع وجهات النظر المتعددة عند نقادنا العرب القدماء والمحدثين بشكل متجانس ودونما استطراد إلا في بعض الأحيان. وبعد فهذه جملة آراء وملاحظات ظهرت في أثناء إعداد هذه الدراسة، لعلها توضح ما استغلق فهمه وتبرز بعض النقاط الهامة في دراسات المستشرقين الألمان. مما يفسح المجال بعد ذلك لدراسة آراء هؤلاء المستشرقين في الشعر العربي والرد عليها بصورة أرحب مجالاً وأكثر استفاضة.

ملاحظات على شعر الرثاء القديم

" إيجانز جولد تسيهر " (Iganz Goldziher)

مما لاشك فيه أن هذه الدراسات الأدبية المترجمة تلقي الضوء على عقيدة الغرب ومذهبهم النقدي في تناول الأعمال الأدبية أو الظواهر الفنية على مدار العصور وبخاصة القديم منها ويبرز هذا الاهتمام ناحيتين هامتين:

الأولى إتاحة الفرصة لدارسي الأدب ونقاده لمعرفة جديدة ومنحى قد يختلف في تقويمه ونتائجه ومنهجيته عن دراسات العرب. أما الثانية فهي كشف الغموض الذي يكتنف هذه الدراسات في بعض الأحيان، ومحاولة بيان جيدها من رديئها، لعل المهتمين يجدون فيها ضالتهم، وتزداد فرص الإثراء الفكري والنواحي الإبداعية في أكثر من مجال.

ولقد حرصت على أن يكون مجال الترجمة مقصوراً على الفترات القديمة من تاريخنا الأدبي نظراً لأنه يحتل مكان الصدارة في معظم دراساتي السابقة، ولاعتقادي الكبير بأن الأدب في هذه العصور مازال

يحتاج إلى نظرات تجلى بعض غموضه. وتبحث في ميراثه الشعري بعين فاحصة وذهن متوقد. على الرغم من الكم الهائل من دراسات النقاد والأدباء والمختصين في هذا الميدان.

وليس الاهتمام بالتراث لمجرد تمجيد صروحه الصامتة، أوالوقوف على الأطلال أو الدمن دون أي هدف مبدع وخلاق، بل القصد منه بث روح المنافسة المدنية والحضارية، وجعل ميراث الماضين من الأسلاف سببا للتجديد.

ولا أبالغ إذا قلت إن روح التراث الخالد الذي يجلله الإيمان الديني العميق والطقوس العقائدية الراسخة هي التي دفعت المستشرقين أن يفتشوا في حنايا هذا التراث الأدبي الضخم على جملة المعاني السامية في حياة هؤلاء العرب القدامى. فبعضهم يكتفي برصد الظاهرة وتحديد دوافعها، أو تحليل لبعض النصوص التي تدل عليها فحسب. والبعض الآخر ينظر إلى هذا التاريخ الطويل بنوع من الغيرة والحقد، متحفزاً لرصد ظواهر قد تكون عالقة بماضي أي أمة من الأمم، أو تشير إلى تصدع جانب من الجوانب الاجتماعية أو السياسية، فيكلف الناقد نفسه عناء تشويه هذه الاعتبارات الثقافية دون توافق من الأسس والمفاهيم التي تخضع التجربة للصواب والخطأ، نتيجة الحماسة الزائدة للتراث أو العزوف عنه.

فمن النوع الأول يجئ المستشرق الألماني " جولد تسيهر " Iganz Goldziher " الذي ساهم بنصيب وافر في معرفة الغربيين بالأدب العربي وخاصة القديم منه. فأقام دراسته على الشعر الجاهلي وظواهره حتى

جاءت ملاحظاته صورة للناقد الغربي الذي يتكلم بلسان الشرقيين أنفسهم، في إطار مقبول، واجتهاد محمود، ومعالجة موضوعية، لمعظم القضايا التي يتناولها. فقدم مقالة بعنوان: (ملاحظات على شعر الرثاء العربي القديم) التي صدرت في مجلة المستشرقين الألمان، بألمانيا الغربية سنة 1970م. وقد شملت المقالة المطولة عادات النياحة والتأبين عند القدماء وتتبع صورها حتى عصرنا الحديث. كما رصدت العصور المتعددة التي كانت عليها المرثية منذ بدايتها حتى وصلت إلى أعلى درجات النضج الفني بشكلها المتكامل عند عدد من الشعراء الجاهليين.

ولا يخلو الأمر من تعقيد وغموض في بعض الأحيان، إلى جانب إبراز بعض العلاقات الدينية المرتبطة بدوافع أخرى سياسية واجتماعية لا علاقة لها بالشعر أو الموضوع المثار.

وكانت محاولة الناقد الألماني "بيتر هاين Peter Heine" في مقالته: (الخمر والموت في الشعر العربي) نقطة هامة يجب الوقوف حول مضمونها وأهدافها. حيث تبحث هذه المقالة في العقيدة الإسلامية بشكل غير مباشر، وبمنظور أدبي يحمل على النواحي الفنية الإبداعية لدى شعراء العربية منذ فترات طويلة. فإذا كان الإسلام قد جاء وجب ما قبله من عادات جاهلية، فإن القرآن أثر في نفوس الشعراء المعصرين – لفترة ظهوره وما بعد ذلك بقليل على أقل تقدير – تأثيراً قوياً جعلهم يعزفون عن الموضوعات الشعرية التي حرمت إما بنص صريح من القرآن الكريم، كتحريم الخمر وما يتبعها من

سلوك، أو بتوجيه من الرسول – عليه الصلاة والسلام – كالبعد عن الهجاء الفاحش والغزل الصريح.

والدخول في مثل هذه الموضوعات الشائكة، لابد وأن يدرس سالكوها الأدب العربي دراسة وافية مستفيضة ويلم بكل التيارات التي أثرت في هذا العصر المشار إليه.

كما يجب على المستشرقين الشغوفين بهذا النوع من الأدب أن يهتموا بكل ما يكتب عن هذه الظواهر التي لا تحسب على العصر ولا تحمل على العقيدة بل على الأشخاص أنفسهم. وفي أغلب الأحيان لا يعتد بنتاجهم الشعري الضئيل، ولا يعتبرون ضمن السمات الظاهرة في العصر، ويمكن القياس عليهم في منحى بعينه أو فن بذاته. كما أنهم لا يمثلون عصبة يمكن أن نشير إلى أهمية وجودها في بيئة من البيئات العربية القديمة. بل هو عبارة عن سلوك مؤقت لبعض الخارجين الذين يظهرون في كل عصر، وفي أي مكان، ولدى كل أمة، دون أن يكون هذا الخروج عن عمد ومقصود لذاته. وإنما هو من قبيل لفت نظر المعاصرين الآخرين بوجود أنماط شبه متميزة – إذا عد الخروج تميزا – وسط الإنتاج الهائل من الشعر الديني الذي يعبر عن مرحلة تعد من أهم مراحل الشعر العربي الانتقالية.

ملاحظات على شعر الرثاء القديم

" إيجانز جولد تسيهر " (Iganz Goldziher)

تكونت أشعارالهجاء من القافية القديمة، وكان ذلك هو نفس الشئ بالنسبة للمقالات النمطية التي تكونت منها النياحة على الموتى عند العرب القدماء.

جاءت النياحة للتعبير عن البراعم الأولية لفن المرثية التي أخذت مكانها في نظام الأدب الشعري المعروف عند العرب بالمرثية.

إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الفعلية الشعرية، إنها ليست محدثة بواسطة شاعر ولكنها في الواقع تدريب متعلق بالواجب الديني الذي يكون في محيط أقرباء الميت. والميت له حق لهذا الواجب الذي يقوم به الأحياء. كما أن هذا أيضاً يسري على كل مراسم الفن الأخرى. وترك هذه العادات يعادل تماماً – كما هو الحال في الأخذ بالثأر – الإهمال في الواجب الديني والذي هو في حد ذاته يدين به الإنسان للميت. وكان يعتبر ترك الميت يغادر الديار بدون نياحة عليه إهانة له ونزع الشرف منه.

ونضرب مثلاً لرجلين صديقين هما: " دريد بن الصمة " و" معاوية بن عمرو بن الشريد " اللذين تعاهدا على أن الحي منهما يجب أن يؤبن الآخر وينوح عليه. وهذا العهد وضح في نفس الدرجة مع واجب الأخذ بالثأر ومن خلال قيام هذا الحلف انتقلت بعد ذلك – وخاصة في هذه الحالة – الصفات الخاصة بصلة الدم إلى غير الأقرباء من القبائل الأخرى.

وقديماً أخذت النياحة صوراً متقدمة أو متطورة من الشعر. ويوضع في الاعتبار تأثير الشعراء بالنسبة للنياحات القديمة.

ومن المعلقات وقصائد الرجز القصيرة والأبيات المقطعة من الرجز الطويل تطورت بالتدريج المرثية في صورها المتعددة وأشكالها الفنية في القصيدة الشعرية. ويسري ذلك أيضاً على العناصر الموسيقية في رثاء الميت، فإن الأغاني الشعبية البسيطة التي قامت بها النائحات قد تم تطويرها إلى أغاني تأبينية بواسطة فنانين في الغناء فكانوا ينشدونها في المآتم مختفين عن العامة بواسطة ستار.

ومن خلال وجود هذه الصيغ العالية التطور لم يتمكن القضاء التام على ممارسة القصائد – النياحات – غير " موزونة ". وقد خدم هذا – ولو ظاهرياً – التعبير التلقائي للشعور الطاغي، ولكن بقيت هناك حاجة إلى أشعار الرثاء (المراثي) التي تكون في الواقع ناتجة عن إعمال العقل والجهد الفني، ولذلك لا يمكننا أن نقوم بمفاضلة حقيقية في الدرجة التي تحتلها المراثي البدائية بدرجة مشابهة.

ونستطيع أن نكون صورة عن الشخصية (النسق) المتخيل في شعر النياحة عند العرب وذلك من خلال الشعر المتوافر لدينا من المعلقات أو القصائد القديمة.

من هذه التجارب على سبيل المثال: تلك القصيدة التي قالتها أم الشاعر " تأبط شراً " في إمرأة من بني القين مات ابن لها:

وابناه وابنَ الليّل – ليسِ بِزُمَّيْل – شروب للقيل –

رقود بالليل – وواد ذي هول – أجزت بالليل – يضرب بالذيل -

برجل كالثول

وما يكون مدعاة للعجب أن تذكر الصفات السلبية للمرثي بدلاً من الصفات الإيجابية التي يجب على أهل المرثي أن يذكروه بها.

وصورة أخرى من المناحات القديمة في العصر الجاهلي " لزهير بن جذيمة " في مصرع ابنه " شاس ":

وما شاس، والباس وماالباس، لولا مقتل شاس، لم يكن بيننا باس. وقد نقل هذا النمط في أشعار الرثاء (المناحات) القديمة إلى المراثي التي وردت بعد ذلك وأثرت فيها وبخاصة استعمال حرف (ما) المتكرر في أشعار القدماء.

وكذلك في مرثية " العباس بن عبد المطلب " في ابنه " قثامة ":

بأبي يا قثم، ياشَبِّيه ذي الكَرَمْ، وذي الأَنْفِ الأَشَمْ

وقد ناحت " فاطمة " بعد وفاة الرسول على نفس النمط القديم بقولها:

يـا أَبـتـاهُ، مـن رَبّـه مـا أدنـاهْ   يـا أَبـتـاهُ، أَجَـابَ رَبًّـا دَعَـاهْ

يا أبتاهْ، (منْ) جنة الفردوس مأواهْ   يـا أبـتـاه، الى جـبريـل نـنعـاهْ

وقصيدة " ابن هشام " المطولة في رثاء أم سعد بن معاذ. وقد ظهر فيها الشكل الأصلي للمراثي:

وَيْلُ أم سعدٍ سَعْدَا، بَراعَة ونَجْدَاَ وَيْلُ أم سعْد سعْدَاَ، صرامةَ وجَدًا

وتوضح لنا النياحة الأخيرة الانتقال من الشعر غير الموزون إلى نمط المراثي الموزونة الثابتة. وهذه الظاهرة تقابلنا في أشعار الرثاء، كقول " فخيتة " زوجة معاوية في حياته:

أَلا أَبكيه ألا أبْكيه

ألا كلّ الفتى فِيه

فبحر الهزج بالإضافة إلى بحر الرجز هما أقدم تنظيم لشعر الرثاء، لتكونه فيهما بطريقة لا إرادية. فبحر الهزج من الصيغ المحبوبة في الشعر الشعبي القديم، ونحن نعرف بعض الأغاني الخاصة بالعروس في هذا الشأن. من مثل ذلك:

أَتيناكُم أتيناكُم فحيّونا نُحَييَكم

لولا الذهب الأَحْمَر ما حَلّت بِواديكم

لا ولا الحنطة السَّمْرا ما سَمِنَّ عذاريكم

وأخرى غيرها:

تُغَنَّيْنَ تُغَنِّيْنَ فلَهْوٍ خُلِقْتنّ

كَذَبْتُنّ كذبتنّ فأَخْزَى الله شيطانَ

رَمى هذا إليكُنّ

ومثل هذا كثير في كتب الأدب العربية. وواضح أن الأوزان القصيرة كانت مجالاً أمام الانفعالات الشديدة والحزن الحاد الذي يعقب المأساة مباشرة، ولهذا كنا نسمع الشاعر يقول راثياً ومهدداً بالثأر بنفس الوزن السريع. كما حصل لامرئ القيس عندما قتل أبوه وفشل في

إدراك ثأره فقال مرتجزاً:

تالله لايَذْهَب شَيْخي بَاطِلاَ حتى أبير مالكاً وكاهلاَ
القَاتلين الملك الحَلا حلاَ خير معدّ حسباً ونَائلاَ
يالَهف نَفسي اذْ خَطَئن كَاهلاَ نحنُ جَلَبْنَا القرح القَوافلاَ
يحملنا والأسل النّواهلاَ مُستفرمات بالحمى جوافلاَ
تستثفر الأَواخِرَ الأوائلا

إن قصيدة الرثاء قد حافظت في تكونها التطوري على بعض الصفات الشكلية الخاصة بالبنية الأولى التي أتت منها القصيدة فيما بعد.

إن أكثر ما تلاحظه العين وتقع عليه في القصيدة كلمة (لا تبعد) التي تقوم أساساً على المعاناة في رحيل المرثى. كقول أخت " قبيصة بن ضرار" لأخيها:

لا تبعدنَ وكلَ شئ ذَاهب زين المَجَالس والندىَ قبيصا

ومثله قول " الفطمش الضبي " في رثاء شخص عزيز عليه:

أأبيّ لا تبعد ولَيْس بخَالدٍ حيّ ومنْ تُصيب المنون بعيد

ومن الناحية الشكلية أيضاً تكرار المقاطع في شطري البيت أو في أبيات القصيدة نفسها من ذلك بكاء " أم سليمة " للوليد بن الوليد المخزومي في قولها:

أَبْكي الوَليد بن الوَليد بن المُغيرة أبْكى الوَليد بن الوَليد أَخَا العشيرة

وتكرار اسم "خالد" في مرثية " دريد بن الصمة " سبع مرات في أبيات ثلاثة:

ياخالداً خالدَ الأيسار والنادى وخالد الريح أُذهبتَ بصراد

وخالد القوْل والفعل المعيش به وخالد الحرْب اذ غضت بأوراد

وخالد الرّكب إذ جدّ السّفار بهم وخالدَ الحيّ لمّا ضنّ بالزّاد

وواضح أن هذا التكرار مقصود منه اللهفة على من فقدوا وطلب الصبر والتماسك في صورة تكرار للمقاطع أو الأسماء أو الحروف. على نحو ما نرى في بعض الأمثلة:

مَنْ رأى مثلَ مَعْدانَ بنِ يَحيَ إذا ما النّسع طالَ على المَطية

ومَنْ رأى مثل معدانَ بنِ يَحيَ إذا هبَّتْ شآمية عريَّة

وكذلك قول أحدهم:

أبدر الدين عزّ عليك صبرى أبدر الدين كيف هجرتَ أهلاً

أبدر الدين هل تُفدَى بمالٍ أبدر الدين كُنتَ أخاً وفيّاً

وهذا كثير من كلام العرب وأشعارهم، قال مهلهل بن ربيعة يرثي أخاه كليباً:

على أن ليسَ عَدلاً من كُلَيْب إذا طُردَ اليتيمُ من الجذور

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا ما ضيمَ جيرانُ المجير

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا رجفَ العضاهُ من الدّبور

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا خَرَجتْ مُخبّأةُ الخدور

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا ما أُعلنتْ نَجْوىَ الأمور

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا ما خيف المَخوفُ من الثّغور

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب غَداةَ تَلاتلِ الأمْرِ الكبير

على أن ليس عَدلاً من كُلَيْب إذا ما خار جارُ المُستجير

وقالت ليلى الأخيلية ترثي توبة بن الحُمَيِّر:

لنعْمَ الفَتَى ياتوْبَ كُنْتَ إذا الْتَقَتْ   صدورُ العَوالي واشْتَشَالَ الأسافلُ

ونعم الفتى ياتوب كنتَ ولم تكن   لِتُسْبَقَ يوماً كنتَ فيه تُجاوِلُ

ونعم الفتى يا توب كنت لخائف   أتاكَ لِكَى يُحْمَى ونِعْمَ المُجامِلُ

ونعم الفتى ياتوب جاراً وصاحباً   ونعم الفتى ياتوب حين تُنَاضِلُ

ونعم الفتى ياتوب كنت مقدَّما   على الخيلِ تمضيها ونعم المُنازِلُ

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده   بجدٌ ولو لامَتْ عليه العواذلُ

لعمري لأنت المرء أبكى لفقده   ولَوْ لام فيه ناقصُ الرّأى جَاهلُ

لعمرى لأنت المرء أَبْكى لفقده   إذا كَثُرَتْ بالمُلحمين التَّلاتلُ

أبى لك ذمُّ النَّاس ياتوب كُلَّما   ذُكِرتَ أمورٌ مُحْكَماتٌ كَوامِلُ

أبى لك ذمُّ النَّاس ياتوب كلَّمَا   ذُكِرْتَ سَماحٌ حين تَأْوِى الأرامِلُ

فلا يُبْعِدنكَ الله ياتوب إنَّما   لقيتَ حِمَامَ الموت والموتُ عَاجِلُ

ولا يبعدنك الله ياتوب والْتَقَتْ   عَلَيْكَ الغَوادى المُدْجِناتُ الهواطِلُ

فخرجت في هذه الأبيات من تكرار لاختلاف المعاني التي عددتها، على نحو ما ذكرناه.

وقال الحارث بن عبّاد:

قَرِّبَا مَرْبِطَ النَّعامةِ منّى   لَقِحَتْ حَرْبُ وائلٍ عن حِيالِ

ثم كرر قوله " قربا مربط النعامةَ منّى " في أبيات كثيرة من القصيدة للمعنى الذي ذكرناه.

وقالت ابنة عم " النعمان بن بشير " ترثى زوجها:

وحدّثني أَصْحَابه أنّ مالكاً   أقَامَ ونادَى صَحْبُهُ بِرَحيلِ

وحَدّثني أَصْحابه أنّ مَالِكا   ضَروبُ بِنَصْلِ السَّيف غَيْرُ نَكولِ

وحدّثني أَصْحابه أنّ مَالكاً جوادٌ بما في الرَّحْلِ غَيرُ بخيلِ
وحدّثني أَصْحَابه أنّ مَالكاً خفيفٌ على الحُدّاث غيرُ ثَقيلِ
وَحَدثني أصْحَابه أَنّ مَالكاً ضروم كماضي الشَّفرتَيْنِ صَقيلِ

وهذا المعنى أكثر من أن نحصيه. في العصور الماضية، كما هو الحال في هذه الأيام، كان يتبع الدفن فترة حداد يقوم خلالها المعزون المتجمعون بالنياحة على الميت. وهناك بعض العادات التي كانت موجودة في بعض الأماكن من الأراضي العربية، على سبيل المثال:

في مكة: كانت هذه الفترة تسمى " عُدّة ".

وفي سوريا وفلسطين كانت تسمى " معادا " Meâda

وكانت أغنية النياح تسمى: Maid

وفي مصر يوجد وصف حيّ لهذا التجمع ويسمى حداداً. وكانت فترة الحداد تقام لمدة أربعين يوماً بخلاف الأيام الثلاثة التي أعقبت الوفاة وكانت تقام كل خميس. ومن الناحية التاريخية فقد ذكر في سيرة عنترة أن هذا البطل الذي جاء في وقت ما قبل الإسلام، بقى بعد وفاة والده " في بيت الأحزان " وأقام طقوس الحزن واستقبل المعزين وأمر ببناء قبرين في بيت سماه بيت الأحزان وكتب على القبرين اسمي والديه.

كما أنه من المعروف بأن لفظ " بيت الأحزان " يطلق أيضا على تلك المدينة التي سكن بها " يعقوب " والتي قام فيها بالحزن على فقدان " يوسف ".

أما بالنسبة لفترة النياحة فإنه لا يفترض أن يكون لها مدة معينة.

ففي الأزمنة القديمة – منذ لبيد بن ربيعة مثلاً – كانت الفترة التي يقام فيها الحداد تمتد إلى عام كامل، والذي من خلاله كانت النساء يقمن بالندب على الميت وقد تطورت هذه العادة بأن تقوم نساء الجيران والصديقات بمساعدة النائحات في عملية الندب هذه.

وقد أطلق اصطلاح "إسعاد " على تلك المرأة التي كانت تساعد النائحات، وقد حرَّم الرسول هذه العادة ونهى النساء عن القيام بها.. كما جاء عنه (لا إسعاد ولا عُقُرَ في الإسلام).

كما نهى الرسول أيضاً عن المساعدة في عملية النياحة، التي هي في غاية الخطيئة. من ذلك على سبيل المثال: قالت امرأة من النسوة ما هذا المعروف الذي لا ينبغي لنا أن نعصيك فيه، قال: لا تَنُحْنَ قلت: يابني الله إن بني فلان قد أسعدوني على عمّي ولابد لي من قضائهنّ، فأبى عليّ، فلم أنح بعد في قضائهن ولا في غيره.

ولكننا سوف نلاحظ بعد ذلك أن مثل هذا الكلام يعكس وجهة نظر هؤلاء الممثلين الأولين للإسلام، وأنه لم يكن هناك نقص أو تقصير في المحاولات لكي يتم تثبيت لهذه العادة القديمة في إطار الدعوة الإسلامية وعلى الرغم من ذلك بقيت عادات جاهلية في الفترة الأولى للإسلام برغم النهي عنها والحث على تركها، كالاحتفال بذكرى الموتى بعد وفاتهم وبعد دفنهم في تجمع حزين، حيث تقدم فيه الأطعمة

وكذلك إقامة المآتم للنياحة على الميت وتعداد مآثره. كالذي فعل بعد وفاة " الحسن " فقد أقامت نساء بني هاشم تجمعات للنياحة عليه لمدة شهر كامل. وفي بداية العصر العباسي أقامت أم (عبد

المجيد) مع أخواته وجواريه مأتماً عليه وقامت تصيح (واي ويه، واي ويه) فيقال إنها أول من فعل ذلك وقاله في الإسلام.

وقد ذكر في كتاب " السيرة النبوية " أن " أم سلمة " أول من فعلت ذلك في الإسلام، قالت: يارسول الله: إن نساء بني مخزوم قد أقمن مأتمهن على الوليد بن الوليد بن المغيرة، فأذن لها، فقالت وهي تبكيه.... الخ وهذا يدل على أن هذه العادة أخذت جذورها منذ العصر الجاهلي.

ومن وجهة النظر هذه، وبرغم اعتراضات دينية فقد طبقت واستخدمت هذه العادات في العصور الإسلامية الأولى، وبالتالي قبل مجئ العصر العباسي.

وبهذا فإن الصحابة الأوائل الذين عارضوها ولم ينفذوا ما أمر به الله ورسوله. فقد خالفوا بذلك

وصية الرسول.

أما العادات التي كان يتبعها الشعراء في مراثيهم، فإن تلك المراثي كان يخطط لها من قبل. أي أن الشاعر يقوم بإعداد مرثية يتناول فيها كل ما يتعلق بالمرثي أيام حياته من مآثر وصفات.

أما الحال في وقت الدفن والنياحة على الميت لحظة حلوله في القبر فلم تصل إلينا أية معلومات في المآتم في العصور القديمة.

وأما عملية الندب نفسها فإن النساء اللاتي كن يقمن بالندب على أزواجهن وهن في حالة الوقوف، فهذا دليل على أنه النية عندهن بأن تترمل المرأة وأنها لن تتزوج بعده أبداً. وفيما عدا ذلك فإن النياحة

الملقاة في حالة الوقوف إحدى علامات الحزن العميق.

وفي أوقات متأخرة جداً عن ذلك تقابلنا دائماً .وبصورة متكررة معلومات عن عادة نزع غطاء الرأس عند القيام بمثل هذه المناحات. ولا يمكن الجزم هنا بأن هذه العادة عربية خالصة بالرغم من وجودها في عادات الشعوب الإسلامية. مثال ذلك: ما ذكر في القرن الرابع الهجري أن المسلمين الديالمة كانوا ينزعون أغطية الرأس عند المآتم سواء كانوا أقرباء الميت أو المعزين. وإذا كان لهم مآتم كشفوا رؤوسهم واجتمعوا وقد التف المعّزى والمعزّى في الأكسية وأداروها على رؤسهم ولحاهم. وحدث ذلك أيضا في نفس الوقت عند موت أحد الرجال المشهورين (أبو المعاني الجويني) في بغداد. عند إعلان نبأ وفاته. فقد حكى الإمام الغزالي بأنه في الوقت الواقع ما بين موته ودفنه خُلعت أغطية الرؤس (المناديل)، ولم يتجرأ أحد من كبار القوم المعروفين أن يغطي رأسه.

ويبدو أن هذه العادة كانت مألوفة لديهم. وقد حصلنا على معلومات من مصر في عام (687هـ) بعد موت الملك الصالح أن ابن السلطان الملك المنصور " قلاوون " حسر رأسه ووضع عمامته على الأرض حيث كان هو نفسه يبكي وحتى الأمراء وبقية المعزين كانوا قد حضروا لتقديم العزاء رموا عمامتهم على الأرض.

إن اشتراك أعضاء العائلة المصابة من النساء في الندب قد فتح المجال للمشاركة في عملية النياحة. كوصف " ذو الرمة " الشاعر ومقارنته لقافلة الجمال في أثناء سيرها من رفع وخفض سيقانها كحركة النساء النادبات.

كما كانت تتبع عادة قفل أبواب القصر أو باب المدينة عند موت أحد الأمراء، وخاصة في الأيام الأولى للحداد، وذلك تعبيراً عن أقصى درجات الحزن.

وفي العادة عند موت أحد المشهورين من العامة يجلس الطرف الأكثر قرباً المتحمل للمصاب خلال الأيام الأولى للحزن لكي يستقبل العزاء. وتجرى بعد ذلك مراسم الرثاء بأن يقوم الشعراء بإعداد مراثيهم وحفظها ثم إلقائها عند استقبال المعزين. وحتى في الأيام التالية التي تعقب الدفن حيث تتم الزيارة العادية للقبور ويسمح فيها للنائحات بالاشتراك كما يستمر أيضاً في إلقاء المراثي.

يرى النقاد العرب أنه يوجد فرق كبير بين المرثية وجميع صور الشعر الأخرى. فبينما تبين القصيدة في جميع محتوياتها صفاتها الثابتة أو الخاصة بأنها دائماً تنبع من " النسيب " فإن أشعار المراثي تتجرد من الدافع الملائم الذي يدل على ظهورها، والذي لا غنى عنه في حد ذاته بالنسبة لفن الشعر الذاتي.

ويعتبر شعر " أبي ذؤيب الهذلي " مثالاً لذلك ونموذجاً، فقد ترك الشاعر صلب مرثيته وأفرغ محتواها عن طريق شرح عملية الدفن ووصفها وعادات البكاء وغير ذلك مما يخرج عن القصد أو الهدف الأصلي للمرثية:

أَعَاذِلَ إنَّ الرُّزء مِثْلُ ابْنِ مالك ... زُهَيْرٍ وأمثالُ ابْنِ نَضْلَةَ واقِدِ
ومِثْلُ السَّدوسيَّيْنِ سَادَا وذَبْذَبَا ... رِجالُ الحجازِ من مَسُودٍ وسَائِدِ
أقَبَّا الكُشوحِ أبْيضانِ كِلاهُما ... كَعالِيَةِ الخَطِّيِّ وارِي الأَزَائِدِ

أعــاذل أبْـقـى لـلـمَـلامَـة حَـظُّـهـا ... إذاً راعَ عَـنِّـى بـالجلـيـة عـائـد

وقـالـوا تَـرَكْـنـاهُ تُـزَلْـزَل نَـفْسَـهُ ... وقـد أسْـنـدُونـى أو كَـذا غَـيْرَ سـائـد

وقـامَ بَـنـاتـى بـالـنِّـعـال حَـواسـراً ... فألْصقْنَ وَقْعَ السبت تحْتَ القَلائد

يَـوَدُّونَ أن يُـفْـدُونَـنـى بنفوسهم ... ومَثْنَى الأوَاقـى والـقيـانِ الـنَّواهـد

يَـوَدُّونَ أن يُـفْـدُونَـنـى بنفوسهم ... ومَثْنَى الأوَاقـى والـقيـانِ الـنَّواهـد

وقـد أرْسَـلـوا فُـراطَـهُـم فَـتَـأَثَّـلُوا ... قَـليباً سَـفـاهـاً كـالإمـاء الـقَـواعـد

مُـطَـأْطَـاةً لم يُـنيطـوهـا وإنَّمـا ... لـيَرْضَـى بهـا فُـرَّاطُـهـا أمُّ واحـد

قَضوا ما قضوا مِنْ رَمِّهَا ثم أقْبَلوا ... إلى بطاء المَشْـى غَـيْرُ الـسَّواعـد

يقولون لمّا جُشَّت البـئـرُ أوْردوا ... فَـلَـيْـسَ بـهـا أدْنَـى ذفـاف لـوارد

فكنتُ ذَنـوبَ الـبـئـرُ لمـا تَـبَسَّـلَـتْ ... وسُـرْبِلْتُ أكْـفـانـى ووسـدتُ سَاعد

هُـنـالِكَ لا إتـلافُ مـالِىَ ضَـرَّنـى ... ولا وارِثـى إن ثُـمِّـرَ المـالُ حـامـد

أما بالنسبة للرفض الواضح للنسيب بصفته مقدمة لأشعار الرثاء فإنني أحب أن أشير إلى شعر " عبيد الله بن قيس الرقيات " هذا الشعر قيل بخصوص الذين قتلوا من أتباع قبيلته في معركة " الحرة ". وكان الذي كتب إليه بنعيهم ابن عم له، يقال له " يزيد "، فقال فيهم يرثيهم:

ذَهَـبَ الـصـبـا وتَـرَكْـتُ غَـيُّـتَـيْـه ... وَرأى الـغَـوانـى شَـيْـبَ لِمَّـتَـيـهْ

وهَـجـرْنَـنـى وهَـجَـرْتُـهُـنَّ وقـدْ ... غَـنَـيـتْ كَـرائـمُـهـا يَـطُـفْـنَ بِـيَـهْ

إذْ لِمَّـتـى سَـوْدَاءُ لَـيْـسَ بـهَـا ... وَضَـحٌ ولم أُفْـجَـعْ بِـإخْـوَتِـيَـهْ

الحَـامـلـينَ لِـواءَ قَـوْمِـهِـمُ ... والـذَّائـديـنَ وراءَ عَـوْرَتِـيَـهْ

إنَّ الحَـوادِثَ بـالمـديـنـة قَـدْ ... أوْجَـعْـتَـنِـى وقَـرَعْـنَ مَـرْوَتِـيَـهْ

وليس من عادة الشعراء أن يقدموا نسيبا قبل الرثاء كما يصنعون

في المديح والهجاء. قال ابن الكلبي وكان علامة: لا أعرف مرثيه في أولها إلا قصيدة " دريد بن البصمة ".

أَرَثَّ جَديدَ الحَبْلِ من أُمِّ مَعْبَدِ بعاقبةٍ وأخلفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

إن المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد، وأنا أقول إنه الواجب في الجاهلية الإسلام وإلى وقتنا هذا ومن بعده، لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولا عن النسيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة. وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة وحين أخذ بثأره وأدرك غايته. وربما قال الشاعر في مقدمة الرثاء تركت كذا وكبرت عن كذا وقد شغلت عن كذا وهو في ذلك كله يتغزل ويصف أحوال النساء. وكان الكميت ركابا لهذه الطريقة في أكثر شعره. فأما ابن مقبل فمن جفاء أعرابيته في رثاء " عثمان بن عفان " بقصيدة حسنة أتى فيها على كل ما في النفس، ثم تخلف فقال:

فَدَعْ ذا ولكن علّقت حَبْل عَاشق لإحْدَى شعَاب الحين والقتل أَرْنبُ

ولم تُنْسنى قَتْلى قُريش، ظَعائناً تَحمَّلْنَ حتى كادَت الشَّمس تَغْربُ

يَطُفْنَ بغرّيد يُعَلّلُ ذَا الصبَا إذَا رامَ أركوبَ الغواية أركَبُ

مِنَ الهِيفِ ميدان تَرى نطفاتَها بِمَهْلكَةُ أَخْرَاصُهُنَّ تُذَبْذبُ

والنسيب في أول القصيدة على مذهب دريد خير مما ختم به هذا الجلف على تقدمه في الصناعة إلا أن تكون الرواية ظغائن بالرفع.

تعتبر أشعار المراثي من الموضوعات المفضلة للحفظ والرواية في الأدب العربي، فقد شجع الأمويون بحماسة كبيرة حفظ الشعر العربي القديم وبخاصة المراثي. وكان الدافع عندهم لهذا العمل أنه

من خلال هذه الأشعار تظل المميزات النادرة للأجداد محفوظة ومدونة حتى لا تضيع مثلما حدث في كثير من الأشعارالقديمة.

وأذكر هنا واحد من الأدباء الذين قاموا بعملية التدوين وجمع أخبار الشعراء وشعرهم وهو " محمد بن العباس اليزيدي " معلم الخليفة المقتدر. وقد كان حفيدا للشاعر المشهور " أبى محمد يحي " الذي عاش في عصري هارون الرشيد وابنه المأمون. وهو بالتالي يتبع على ذلك عائلة الشاعر " ذى الرمة ". ولمحمد بن العباس اليزيدي " مؤلفات كثيرة شتى في أخبار الشعراء والأدباء، وكتب أخرى تتضمن أخبارا عن الملك العربي القديم وحتى عصر الخليفة المأمون. وفي جمعة لأخبار الشعراء يعتبر مصدرا خصبا لمؤلف الأغاني " أبى فرج الأصفهاني " وكذلك لأبي عبيد الله المرزباني في كتابه (الموشح) الذي يعتبر من أبرز ما جمع عن الشعر والشعراء. وهو يعد أول رواية من المعروفين بالنسبة لليزيدي. وهو غالبا الذي يعزي إليه ذكر مناسبة شعر المراثي وذكر مقدماتها الخاصة بموت هؤلاء الأبطال في المناسبات المذكورة التي أخذت من عمله الخاص في شعر المراثي.

أن إظهار عدم الجزع يعتبر من متطلبات هذا الشعر وكذلك رفض العزاء خاصة في شعر " عنترة العبسي " مع وجود دعوة لنبذ الحياة وطلب الموت في شعر من جاء بعد ذلك مرتبطا بعملية الندب القديمة. أما عن بكاء تلك المرأة التي أقسمت معاهدة نفسها ألا تفرح بعد ذلك ولا تذوق النوم، ثم فعلت عكس ذلك فذكرها " علي بن أبي طالب " بالآية الكريمة [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ (2) كَبُرَ

مَقْتًا عِندَ اللَّهِ أَن تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ) . فإن مثل هذه الحكايات كانت قد وجهت أساسا ضد عملية النياحة من قبل الإسلام ولكن بدون جدوى أو نجاح

ومثل هذا كثير مما يدل على هذه النمطية التي فرضت نفسها في المناحات أو حتى في شعر المراثي فقد ظلت سائدة لفترة طويلة دون التأكد من مطابقة ذلك لحال المرثي. من ذلك ما رواه " القالي " في أماليه (حدثنا أبو بكر " بن دريد " قال أخبرنا عبد الرحمن وأبو حاتم والأشناداني والرياشي قالوا كلهم سمعنا الأصمعي يقول: كنت بالبادية فرأيت امرأة عند قبر تبكي وتقول:

فَمَنْ للسّؤال ومن للنّوال ... ومن للمَقال ومن للخُطَبْ

ومن للحمُاه ومن للكُماة ... إذا ما الحُماةُ جَثَوْا للرُّكَبْ

إذَا قيلَ ماتَ أبو مَالك ... فَتَى المَكْرُمَات قَريعُ العَرَبْ

فقد مات عزّيني آدم ... وقد ظَهَرَ النُّكْدُ بعد الطربْ

قال فملت اليها فقلت من هذا الذي مات هؤلاء الخلق كله بموته فقالت: أما تعرفه؟ فقلت: اللهم لا فأقبلت ودمعتها تنحدر فإذا هي مقاء برشاء ثرماء، فقلت: فديتك هذا (أبو مالك الحجام ختن أبي منصور الحائك فقلت: عليك لعنة الله، والله ما ظننت إلا وأنه سيد من سادات العرب).

ونذكر أيضاً ما عرف عن " ليلى الأخيلية " وسؤال معاوية لها عما إذا كان " توبة " رجلاً مشيناً على عكس ما ذكرته الأخيلية في شعرها. وكذلك ما حدث مع الخليفة " مروان " حين سألها عما إذا كان توبة بن الحمير نفسه ليس إلا سارق جمال، وقيل إنها اعتبرت ذلك إهانة كبيرة لها.

" الخمر والموت في الشعر العربي "

" بيتر هاين " (Peter Heine،Munster)

هناك فرق واضح بين القصيدة والمقطعة فالقصيدة (المعلقة) تحتوي على أجزاء من مديح وفخر ونسيب ووصف وموت وخمر وأغراض شعرية أخرى، نجح الشاعر الجاهلي في تقديمها مجتمعة من خلال قالب شعري فريد.

وبرغم ذلك فإننا نشعر بنقص إذا نظرنا إلى هذه القصيدة في تاريخها الطويل من ناحية التطور والحركة. فبمرور الوقت تطورت الأغراض في هذه القصيدة حتى أخذت كل منها شكلا قائما بذاته، وبدأ الشعراء يتخصصون في موضوعات بعينها، ومن هذه الموضوعات أخذت الخمريات أيضا شكلها المستقل.

وهذا ما يدعو إلى الدهشة، ذلك أن الخمر بالنسبة للمسلمين محرمة، كما جاء في القرآن:

(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ) .

وكان المفروض أن يكون هذا التحذير شاملا للخمر وقول الشاعر فيها ولكن هناك عوامل تسببت في عدم انطباق الآية على الشعر. وأحد هذه العوامل هو أنه تحت حكم الدولة العربية الإسلامية الممدة الأطراف ظهرت اتجاهات معارضة تظهر عدم التزامها بالتعاليم الإسلامية، مثل سكان الكوفة. فقد كان لهم نشاط في المجال السياسي والديني والاقتصادي والاجتماعي بعيد جداً عن الإسلام مما دعا " بن شيخ " يعتقد بأن لهم حضارة مضادة.

وفي الحقيقة أن هذا شئ يدعو إلى الدهشة، فقد وجدت شخصيات أيام الدلة الأموية كان يطلق عليها لقب " زنديق " ومن هؤلاء شعراء من الكوفة، وفي أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي نسبت الزندقة إلى عدد لا يقل عن نصفهم.

ومن الصعب الحكم بأن التهم التي وجهت إلى هؤلاء الشعراء صحيحة وأنهم كانوا حقيقة من أنصار ديانة المجوس. وكانت الملاحقات في الاتهام بالزندقة في عصر العباسيين – حيث تدل على ذلك الأخبار التي أصبحت أكثر ثقة – أنها كانت تنسب إلى الخروج على التعاليم الإسلامية أو جزء منها. وكان تأليف الخمريات والتأكيد على الزهد، لم يفد الشعراء في الإفلات من العقوبة، حتى إن ترك بعض الشعراء للصلاة كان أحيانا يؤدي إلى الشك في أمر هؤلاء الشعراء لاتهامهم فيما بعد بالزندقة. ورغم أن الزندقة كان يعاقب عليها في ذلك الوقت إلا ها كانت عند بعض الخلفاء شيئا مستحبا، أمثال الخليفة " الوليد بن يزيد " فقد دعا إلى بلاط الخلافة في دمشق

بعض الشعراء، وأجزل لهم العطاء، إلا أن ذلك نفسه كان سببا في خلعه وقتله.

وفي الحقيقة إن كل هجوم أهل الزندقة في الإسلام، وخاصة من شعراء الكوفة، لم يكن ذا أثر فعال، فلم تكن قوة هؤلاء النقاد العقلية، وكل نشاطهم الحضاري بدرجة كبيرة لكي تشكل خطرا على الكيان الإسلامي، فإن تصوراتهم التي كان ينبني عليها موقفهم المعارض – لا نعرف مدى هذه التصورات - لم تكن جذابة إلى الحد الذي يجعل لها صدى تتركه في نفوس الناس. وهكذا بقيت هذه الحركة المعارضة ضعيفة، ولم يبق منها إلا أبيات قليلة هي التي وردت في التراث.

وإذا انتقلنا إلى موضوع الخمريات، فإنها وصلت إلى استقلالها وذروتها على يد الشاعر العربي " أبي الهندى الرياحي " (750 م) والذي عاش في خراسان، ولم يؤلف إلا في الخمر. ولقد وصلت الخمريات إلى القمة في عصر " أبي نواس " فقد طور لغة الشعر الخمري في موضوعاته وصوره وأشكاله إلى أبعد مدى في الشعر العربي، ولكن من تابعه والذين جاءوا من بعده لم يصلوا إلى ما وصل إليه " أبو نواس " في الخمريات لأنهم نظموا فيها لكونها إحدى أغراض الشعر العربي، ولم يصل إليها مثل " أبي نواس " إلا " ابن المعتز" " وكشاجم " الذي كان يعمل طباخاً في بلاط سيف الدولة.

ولأسباب مختلفة، يبدو أن موضوع الخمر والموت مناسبان، فمنذ العصر الجاهلي كان صب الخمرة على القبر يعني الحياة للشاعر العربي القديم، وأغلب الظن إنها كانت ضمن الطقوس الجنائزية التي يحتفي

فيها بتحية النديم المفارق، الذي خلت مجالس الطرب والشراب منه. إلى جانب ما في الصورة من وفاء وتقدير. ومما يؤيد قولنا ما جاء عن الأعشى وخبر ندمانه بعد وفاته.إذ كان الأعشى يعشق الخمر. وكان سخيا كريما لا يبخل على صحبه ورفاقه من الفتيان فيجتمعون إليه في منزله يأكلون ويشربون الخمر. وقد بلغ من وفائهم له بعد موته أنهم كانوا ينادمون قبره فيسقونه الخمر ميتا، كما كان يسقيهم الخمرإياها حيا. أما طريقة المنادمة فهي جلوسهم حول قبره يشربون الخمر وقد جعلوا قبره مجلس رجل منهم فإذا جاء دوره صبوا فوقه الكأس ولهذا كان قبره رطباً دائماً.

وربما يبرز لنا السبب الذي دفع بالأعشى نفسه إلى أن يصر على معاشرة الخمر بعد موته فيقول:

إذا متّ فادفنى إلى ظلّ كَرْمَة   تروىّ رُفَاتى في الممات عُروقَها
ولا تَدْفنَنى بالفَلاة فإنَّنى   أَخَافُ إذَا مامتُّ ألاَّ أذُوقَها

وفي اعتقادنا أن هذا الوفاء النادر والارتباط القوي المتمثل في جوار الخمر وصبها على قبره – رغم ندرتها في هذا الوقت – يعكس تلك العلاقة الوطيدة بين الخمر والموت. ويؤكد ما ذهبنا إليه أن هناك إرتباطا عقائديا يحمل شعراء هذه الفترة على التقيد بهذا النمط التصوري في قصائدهم من جانب، وتكراره عند أغلب من رثى الخمر والندمان من جانب آخر. من مثل ذلك ما ذكره " قس بن ساعدة الإيادي " في رثائه لنديميه بعد أن صب الخمر على قبريهما:

خَليلَى هبا طَالما قَدْ رَقدْتُمَا   أَجِدَكُمَا لا تَقْضِيَان كَراكَمَا

أَلَمْ تَعْلَما أنّـى بسَمْعَان مُفْرَد		ومَالِى فَيهَا مِنْ خَلِيل سِوَاكُمَا
أقيم على قَبْرَيْكُما لَسْت بارحاً		طوال الليالى أوْ يجيب صَداكُمَا
أَصبُّ على قَبْرَيكُما من مُدامة		فإنْ لم تَذُوقَاهَا تبلّ ثَراكُما
وابْكيمكَمَا حتّى الممات وما الذى		يردّ على ذِى عولة إن بكاكُمَا

وهناك أبيات تعزي إلى أن قائلها شاعر قضى أكثر حياته في الجاهلية. كان ضمن إخوة من بني كنانة يسبئون الخمر من الشام، وينتجعونها ويجتمعون عليها، فمات أحدهم فدفنوه، وكانوا يجتمعون حول قبره يشربون ويصبون قدحه على القبر فقال أحدهم:

لا تُصرِّدْ هَامَهُ من شُرْبِها		اسْقِه الخَمْر وإنْ كَانَ قُبِرْ
اسْقِ أَوْصَالاً وهاماً وصَدىً		ناشِفاً يَنْشَغُ مثْلَ الْمُنهَمِرُ
كَانَ حَيّاً فَهوى فيمَن هَوى		كلّ عُود ذو فُنون يَنْكَسِرْ

ومما يدعم قولنا في هذه العلاقة التي استمرت فترة طويلة بنفس الاعتقاد الذي كانت عليه عند القدماء الجاهليين أن بعض الشعراء مثل " الأخطل" استطاعوا أن يصفوا الخمر بأنها تنقذ من الموت. وعلى الرغم من البعد الزمني إلا أن هذه الصورة تظهر مقدار التأثير البالغ للشعراء القدامى. وكذلك مدى التعمق في الصورة الشعرية. وهذه الصلة بين الخمر والموت، أو الفرح والحزن تقوم أساسا على التصور الذي يوجد في الحياة اليومية للعرب في هذه الأوقات ولا زال موجودا حتى الآن، قال " الشاعر إيليا أبو ماضي " من قصيدة بعنوان (هاتها):

هاتِهَا في القدحِ		نسمةً في شَبَحِ

هاتِهَا فالنَّفْسُ فِى حَاجةٍ لِلفَرَحِ
واسْقِينِهَا كَوْثَراً وعلَىَّ اقْتَرِحِ
إنْ تَكُنْ قد حُرِّمَتْ فعلى المُسْتَقْبِحِ

إن شعر الخمر المرتبط بالموت كان موجوداً في العصر الإسلامي، ولا يفهم منه أن لمدح الخمر أو رثاءها فقط، مثلما ورد في شعر " أبي محجن الثقفي".

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الدَّهْرَ يَعْثُرُ بالفَتَى ولا يَمْلِكُ الإنسانُ صَرْفَ المَقَادِرِ
صبرتُ ولم أَجْزَعْ وقَدْ مَاتَ إخْوَتِى ولستُ من الصَّهْبَاءِ يوماً بِصَابِرِ
رَمَاهَا أميرُ المؤمنِينَ بِحَتْفِهَا فَشُرَّابُهَا يَبْكُون حَوْلَ المَعَاصِرِ

فإذا كانت الأبيات تبين إيمان الشاعر الكامل تجاه الواقع الذي فرض عليه، ولكنه لا يملك شيئاً إزاءه، بعد أن أصبحت معاصر الخمر قبوراً مما جعلت عشاقها يأتون إليها ليبكوا أطلال محبوبتهم دون جدوى.

كما تقابلنا صورة أخرى عند عدد من الشعراء الكوفيين، كبكر بن خارجة الذي ذكر له شعر يطلب فيه من أصدقائه أن يدهنوا جسده بعد موته بتربة الكرم، وأن يكون قبره بجانب زقاق الخمر:

غَسِّلُونى إنْ مِتُّ فى مَاءِ كَرْمِ إنَّ روُحى تُحيى بِمَاءِ الكُرومِ
حَنِّطُونى بِتربِها ثُمَّ رُشُّوا كَفَنِى مِن رَحِيقِهَا المَخْتُومِ
وادْفِنُونى بِحانَةٍ عند دَنٍّ بِفَنَا عَسْكَرِ الدَّنَانِ مُقِيمِ

فإذا أخذنا في الإعتبار أن مراسم الدفن الإسلامي وغسل الميت من الأشياء المقدسة التي تحاط بهالة من الاحترام، فيمكننا أن نتصور مدى خروج هذا الشاعر على التعاليم الإسلامية إلى حد الفحش

في القول. ونحن لا نعلم ظروف هذا الشاعر " بكر بن خارجة" إلا ما ذكره كتاب الأغاني وكذلك " أبو الهندي الرياحي" المقيم بفارس.

وله في هذا المقام قوله:

مُفَدَّمةٌ قَزًّا كأنَّ رقابها ... رقابُ بنات الماء أُفرِعْن بالرَّعْدِ
جَلَتها الجوالى حين طاب مزَاجها ... وطيَّبْنَها بالْبَانِ والعَنبرِ الوردِ
تمجُّ سلافاً من قواريرَ صُفِّقَتْ ... وطاسات صُفرٍ كلُّها حَسَنُ القَدِّ
كُمَيتاً ثَوَت في الدنِّ تسعين حجةً ... مشعشعةً في شُربِها وَاجِبُ الحَدِّ
عُقارٌ إذا ما ذَاقها الشيخ أرعشَتْ ... مفاصلَه وازداد وَجْداً إلى وجدِ
تضمَّنَها زِقٌّ أزَبُّ كأنَّه ... كراسيعُ قطعٌ من جُهينَة أو نَهدِ
إذا أنفذوا ما فيه جاؤُوا بمثله ... غطارفةٌ أهلُ السَّماحة والمجدِ
فَيومَان يومٌ للأمير أزُوره ... ويومٌ لقَرْعِ الصَّنج والرَّاحِ والنَّرْدِ

إن السبب في نزوع " أبي الهندي " إلى الخمريات وانغماسه الشديد فيها، رحيله إلى بلاد الفرس الذين كانت لهم حضارة واسعة. فأراد أن يجاريهم، ويسير على سنتهم في نعت الخمر ووصفها. وحتى في ترديده لفكرة من سبقه كأبي محجن، وبكر بن خارجة، فإنه يطور الصورة التي ينقلها:

اجْعَلُوا إن متُّ يوماً كفني ... ورق الكرم وقَبْرِي مَعْصَرَهْ
وادْفنوني وادْفنوا الرَّاح مَعي ... واجْعَلُوا الأقْداح حَوْلَ المَقْبَرهْ
إنَّني أرْجُو من الله غداً ... بَعْدَ شُربِ الرَّاحِ حسنَ المَغْفِرهْ

ومثله قول أبي نواس بأكثر خصوصية:

خَلِيلَيَّ باللهِ لا تَحفِرَا ... لي القَبْرَ إلاَّ بِقَطْرِ بُلِ
خِلالَ المعاصِرِ بَيْنَ الكُرومِ ... ولا تُدنِياني من السُّنبلِ

لَعلِّي أَسْمَعُ فِي حُفْرَتِي   إذَا عُصِرَتْ – ضَجَّةَ الأَرْجُلِ

إن أبيات أبي " الهندي " و" الثقفي " " وابن خارجة ". لتوضح بأن الإسلام لم يتمكن من السيطرة الكاملة على بعض الأماكن أيام الأمويين وأوائل العصر العباسي، ولكنها توضح أيضاً الحرية الأيدلوجية والتسامح لهذه الحضارة الإسلامية. التي لولاها لما أمكن لهذه الأبيات أن توجد.

أما الخمر التي يتحدث عنها (أبو نواس) فهي الخمر المعتقة التي تبلى الفناء بنفسه. إن أبا نواس يصف الخمر ليس على أنها دواء فقط بل يجسمها في صورة شخص يفنى الموت نفسه ويتغلب عليه وإن كان أبو نواس بالنسبة للأخطل الشاعر الأموي أكثر واقعية في خمرياته:

دَعْ ذَا عَدِمتك، واشْرَبها مُعَتَّقة   صفراء تفصل بين الرُّوح والجَسَدِ

وأبو نواس ينقل فكرة أبي محجن الثقفي،ولم يقتصر ذلك على الاقتباس فقط، وإنما أخذ الصورة وطورها. فإن أبا نواس على علم تام بعقيدة حساب القبر عند المسلمين بعد الوفاة، ولكنه يريد أن يحتفظ بعقله وحيويته عن طريق الخمر ليستعد لهذا الحساب، وفي هذا خروج شديد على الإسلام، وقد شك كثير من معاصريه، ومن جاء بعده فيما إذا كان أبو نواس من المسلمين حقا، واتهمه كثير منهم بالزندقة:

ولاح لحانى كَىْ يَجِئَ ببدعة   وتلْكَ لَعَمرى خطَّةٌ لا أُطيقُها
لَحانى كى لا أشربَ الرَّاحَ، إنها   تُوَرّث وزراً فادحاً مَنْ يَذُوقُها

فما زادني اللاَّحون إلا لجاجةً عليها، لأنِّي ما حَييتُ رفيقُها
هي الشمسُ إلا أنَّ للشمسِ وَقْدَةً وقَهْوَتنا في كل حُسنٍ تفوقُها
فنحنُ وإنْ لم نَسْكنِ الخلد عاجلاً فَما خلدنا في الدَّهر إلا رحيقُها
فيا أيها اللاَّحى اسْقِنى ثم غَنِّنى فإنِّى إلى وَقْتِ الممات شَقيقُها
" إذا متُّ فادفُنى إلى جنب كرمة تُروِّى عظامى بعد موتى عروقُها "

وقد فسر كل هذه التصرفات (إيفالد فاجنر) في كتابه عن الشعر، بأن كل ما نسب إليه من شذوذ في سلوكه وهجومه على الإسلام، لم يكن إلا شعوراً غريباً من الشاعر باللذة لمجرد الخروج على الأشياء، ولذة المسلك المتناقض . ولذة الهجاء والتهكم والسخرية، ولم يكن في صميم فكره أن يعادي الإسلام كدين، وهذا كله يمكن فهمه لمن يقرأ ديوان الشاعر كاملاً

إن " ابن المعتز العباسي " لم يصل في خمرياته كما وصل إليها أبو نواس فأفكار ابن المعتز في خمرياته ذات معان مختلفة ومتنوعة وكانت الخمر سبيله للنسيان لأنه كان يحب حباً شديداً، وكان يريد أن يتناسى ذلك بشرب الخمر.

إنِّى شُغِلْتُ بمشغولٍ وبَرَّحَ بى صُدُودُ حَاجَاته عن وجه حاجاتِ
يا لَيْتَه كانَ ذَا مَنْعٍ رُميتُ به كَيلا أُشَارِكَ منه في المواتَاتِ
وَيْحَ المُحِبِّين ما أَشْقَى جُدُودهم إنّ المُحِبِّينَ أَحياءٌ كَأَمْواتِ

وذكر في أشعار كثيرة له " أن في الموت راحة". وبخاصة تلك التي يقترن فيها ذكر الموت بالخمر والشراب.

لقد أصبح واضحاً أن الربط ما بين الخمر والموت في الشعر العربي

هو ميل غير إسلامي، يقوم على معاداة الشريعة الإسلامية. ولكن لابد من أن نفرق بين شعراء يرفضون الشريعة الإسلامية بأكملها مثل: أبي محجن الثقفي، وبكر بن خارجة وأبي الهندي – حسب تصوري – وبين شعراء لا يبغون من خمرياتهم ونقدهم سوى خروج شكلي على بعض التعاليم الإسلامية مثلما رأينا عند أبي نواس.

إن تعليلنا لفكرة الربط بين الخمر والموت قبل الإسلام وبعده يقوم على أساس فكرة أنه نشأمثلما نشأ من النسيب الألم على فراق المحبوبة. فقد كان العرب يقبلون على ذلك باهتمام شديد قبل الإسلام وبعده. وخاصة في قصص الشعراء وشعر العشاق البؤساء، مثل "جميل بثينة " و" مجنون ليلى " وكل قبيلة بنى عذرة الذين كانوا يموتون بسبب الحب. ولكن هذا الشعور المطلق كان مصدر شقائهم، لأنه يتميز بالتشاؤم والكآبة. ولكن في الخمريات – في ظل الإسلام – كان الشعور ذاتياً محضاً فقد حلت الخمر محل الحبيبة في حياة الشعراء، إما الخمر أو المحبوبة، وبذلك حدثت استقلالية بين شعراء الغزل والخمريات.

ويرجع الفضل فيه إلى حياة الجماعة الإسلامية، فكلما كان هناك ارتباط شديد في حياة الجماعة بالدين كان وقع الأبيات القليلة للشعراء الماجنين واضحاً.

وقد نشأ بعد ذلك (التصوف) في العصور المتأخرة لينقذ الحضارة الإسلامية من الركود. أما عن الخمريات المذكورة في شعر التصوف، فإنها كانت محاولة للاقتراب من الجوهر الإلهي بالوصف، ولكنها

كانت تحاول الابتعاد عن الاتجاه الرسمي للإسلام، وذلك باعتناق الاتجاه الروحي الذي كان يؤمن به شعراء التصوف ويعيشون من أجله.

ومن ذلك على سبيل المثال ما أورده " ابن الفارض " في قصيدته التي يقول فيها:

شَرِبْنَا، على ذكْرِ الحبيب، مُدَامةً، سكرْنَا بها، من قبل أن يُخلَق الكَرْمُ
لها البدرُ كأسٌ، وهي شمسٌ يُديرُها هلالٌ، وكم يبدو إذا مُزِجَتْ نَجمُ
ولولا شَذَاها ما اهْتدَيتُ لحانها ولولا سَناهَا ما تصَوّرها الوَهْمُ
ولم يُبْقِ منها الدَّهْرُ غَير حُشاشة كأنّ خَفاها في صُدورِ النُّهى، كَتْمُ
فإن ذُكِرَتْ في الحَيّ أصْبحَ أهلُهُ نَشاوى، ولا عارٌ عليهمْ ولا إثْمُ
ومن بينِ أحشاء الدِّنان تصاعدتْ ولم يَبقَ منها، في الحقيقة إلاّ اسمُ
وإن خَطَرتْ يوماً على خاطرِ امرئٍ أقامتْ به الأفراحُ، وارْتحلَ الهَمُّ
ولو نَظَرَ النُّدمانُ خَتْمَ إنائها لأسكَرَهُمْ من دونها ذلكَ الختمُ
ولو نَضحوا منها ثَرى قبر مَيِّت لعادتْ إليه الرّوحُ وانْتَعشَ الجسمُ

وقد نظر بعض الأئمة إلى الشعر الصوفي، في ذكره الخمر الإلهية، والعشق الإلهي على أنه قمة الاستهتار. فذكر الله (الذي ليس كمثله شئ)، وتشبيهه بالخمر التي حرمها القرآن يعتبر انحرافاً:

يقولونَ لي: صِفْها، فأنتَ بِوَصْفها خبيرٌ، أَجَلْ عندي بأوْصافها عِلمُ
صفاءٌ ولا ماءٌ، ولُطْفٌ ولا هَواً ونورٌ ولا نارٌ، وروحٌ ولا جِسْمُ
تقَدّمَ كُلَّ الكائنات حديثُها قديماً، ولا شكلٌ هناك ولا رَسمُ
وقامت بها الأشياءُ، ثَمّ لحكْمَة بها احْتَجَبت عن كلّ من لا له فَهمُ
وهامتْ بها روحي، بحيث تمازَجا، اتِّحاداً، ولا جِرْمٌ تخَلّلَه جِرمُ
فخَمرٌ ولا كَرْمٌ وآدَمُ لي أب وكَرْم ولا خَمْر، ولي أُمُّها أُمُّ

ولكن التصوف كلل بالنجاح لأن احتياجات كثير من المسلمين الذين كانوا يتقربون إلى الله والذين كانوا ينفرون من جمود أفكار الأئمة في تصورهم لله، جعلتهم أكثر إصغاء لشعراء التصوف ولم يتمكن الأئمة من قهر التصوف إلى اليوم، بل اضطروا على العكس من ذلك، إلى قبول حلول وسط، والنظر بعين التسامح إلى بعض أفكار المتصوفة التي تتعارض في بعض الأحيان مع روح الإسلام.

وهكذا أصبح شعر التصوف الغزير شيئاً محبوباً وجزءاً لا يتجزأ من الحضارة الإسلامية، وأصبحت صورة الخمر والموت أيضاً منتشرة – ذات ذيوع – دون أن يتعرض الشعراء من أجلها لارتكاب الذنب أو الملاحقة أو العقوبة.

وفي نهاية هذه الدراسة هناك عدة ملاحظات، اعتبرها – من وجهة نظري. المدخل الأساسي لفهم طبيعة دراسات المستشرقين الألمان. فقد لاحظت أثناء إعدادي لهذه الترجمات حرص الناقد الألماني – بخاصة مما يعدون في الجيل الماضي أمثال (جولد تسيهر) على أن يأتي بشواهد دراسته وأمثلة ملاحظاته من مظان الأدب العربي القديم بنصها الصريح منقولة دونما حذف أو تحريف أو اعتساف بعضها دون الآخر كما يحدث أحيانا في بعض الدراسات الغربية فيقتصر الأدب على جزء منقول يقضي حاجته دون استكمال لبقية النص المنقول، وبما يدل عليه، ويفضي إلى ما لا يفهم أو يعقل في بعض الأحيان وغالبا ما يؤدي هذا الاكتفاء إلى نوع من الضعف ينال النص لانقطاع التواصل العام للفكرة، التي أراد الأديب أن يبرزها، ولا تتضح

إلا باستكمال عناصر النص، ومكونات الصورة بأبعادها المتكاملة.

كما أن بعض مقالات النقاد الألمان – إن لم تكن أغلبها – تقتحم الدراسة دونما تمهيد أو إعداد مسبق للدراسات السابقة في هذا المجال. قد يكون هينا في مجال المقالات والبحوث التي تنشر بالدوريات، على اعتبار أن مجال الدراسة فيها محدود.والأفكار مقيدة بمنحى واحد غير أن هناك دراسات مفصلة ومطولة تغلب عليها نفس السمات المذكورة آنفاً. قد يعتني أصحابها بذكر نبذة عن موضوع الدراسة وشخصياتها في آخر البحث دونما حاجة لذلك.

كما ينبغي أن أشير إلى تنوع بعض الدراسات الغربية التي تعنى بالأدب العربي وشخصياته ومناهجه وبيان وجهه المشرق لدى الدارسين، في تطور فكري مقبول، ومنهج عقلي سليم.

بيد أن هناك العديد من الدراسات التي تستغل هذه الظاهرة، وتحاول أن تبث أفكارها المغرضة في ثنايا هذه الملاحظات، بتناول ظواهر أدبية وتيارات نقدية في محاولة إلصاقها بدراسات ومفاهيم دينية عقائدية لا صلة لها بما يدرس ولا علاقة بها بما يقال، حتى يظن القارئ أن الموضوع المثار يختص بدوافع وجدانية أكثر منها تقويمية تبعث على الاحترام والتقدير.

ومما يحسب أيضا لهؤلاء المستشرقين أمثال " جولد تسيهر " حرص القدامى منهم على ذكر أمثلة النصوص الشعرية بلغتها التي كتبت بها، وكأنهم يعلمون حق العلم بما يقال إن الترجمة لا تغني عن الأصل.

أما المحدثون منهم مثل " بيتر هاين " فيأتي بكل النماذج الشعرية المأخوذة من الشعر العربي مترجمة فتفقد بذلك مصداقيتها، ووقعها على القارئ أو الدارس لهذا النوع من الأدب. على الرغم من درايتهم التامة بعروض الشعر العربي وموسيقاه، ومعرفتهم بأهمية ذلك في عملية التذوق الفني وتقويم النص.

كما يلاحظ عدم اهتمامهم بفهرسة المصادر والمراجع في آخر كل دراسة، فيكتفي بالهوامش وكذلك الخاتمة عند أغلبهم سواء عند القدامى أو المحدثين، ولعل هذا مرجعه إلى أن الهوامش تحتل في مثل هذه الدراسات مساحة واسعة يتيح فيها الناقد فرصة التعرف على كل جوانب الموضوع المشار إليه لمن يريد التزيد.

وعلى أية حال فإن هذه المحاولات التي حرصت على نقلها إلى العربية، دونما تدخل برأي أو تفنيد لظاهرة بحرفيتها أو تعقيب بمثال، إنما نقلته بحرفيتها لتنبئ عن صاحبها وتفسح المجال للنقد والتحليل

ونادراً ما يقع الدارس على محاولات ابتكارية يمكن أن ينظر إليها من وجهة غير مسبوقة، لكنها تحيط نفسها بمبررات قد تجعل مجال الدراسة مقبولاً وتفتح للنقد آفاقاً.

الشعر الجاهلى: قضايا أولية

تتعدد مصادر دراسة العصر الجاهلي لمن يريد درسه،فمن الحفريات والآثار والنقوش التى عثر عليها فى الجزيرة العربية،إلى القرآن الكريم والحديث الشريف اللذين يعتبران وثيقتين هامتين بما انطوت عليه جنباتهما من إشارات إلى حياة الجاهليين وما اصطنعوا من قيم،وما اتخذوا من أنماط حياة: بدوية مترحلة،أو زراعية مستقرة،أو تجارية،إلى مؤلفات اليونانيين والرومان عن العرب التى ترجع إلى فترة ما قبل الإسلام،إلى الآثار المروية أو المكتوبة التى خلفها الجاهليون من ورائهم،وتتمثل شعرهم ونثرهم وأخبارهم. ويشير الجاحظ إلى ذلك بقوله " وكانت العرب فى جاهليتها تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى،وكان ذلك هو ديوانها "[1].

ولم يترك العرب الجاهليون فناً أفضل من الشعر،وقد برعوا فى هذا الفن براعة تفوقوا فيها على غيرهم من الأمم المعاصرة على الأقل،ووظفوا فى هذا الفن لغتهم التى تناهت إليهم غنية متينة البناء،وقد ساهموا فى نمائها وجمالها وكمالها.

ولهذا لا يعتبر الشعر الجاهلى قاعدة أساسية وخلفية ضروية لدراسة القرآن الكريم فحسب،بل يعتبر وثيقة خطيرة ومصدراً

1 - الحيوان: للجاحظ، جـ1 / ص72.

أصلياً لدراسة عصر بأكمله من حيث الحياة فيه والقيم التى أنتجها،والثقافة التى كانت سائدة فيه. ولذلك لم يكن غريباً أن يقولوا " الشعر ديوان العرب ".فهو جامع شؤونهم وشجونهم وما فى حياتهم العقلية من مظاهر ونشاط واهتمامات ومعارف،وما رأوه فى بيئتهم الطبيعية من تضاريس ومظاهر. وما كان فى محيطهم الاجتماعى من عادات وتقاليد وقيم وأحداث،ولذلك لا يصح أن يدرس دارس العصر الجاهلى دون أن يرى صورة هذا العصر فى شعره. على أن أهمية الشعر الجاهلى لا تقف عند حدود كشفه عن الجاهلية وكونه شاهداً على عصره،بل تتعدى ذلك باعتبار أن هذا الشعر،من مظان اللغة العربية،وفن كان له دوره فى صوغ الحياة الجاهلية لافى التعبير عنها فحسب." وأيا كانت الحقيقة فى نشأة الشعر العربى،فمن الواضح أنه لم ينشأ إلا بعد أن نضجت اللغة العربية،وتجاوزت مرحلة التعبير الحسى المباشر،ووصلت إلى درجة من الرقى تتسم بطابع جمالى: ولابد أن نفترض أنه مر بمراحل تكشف عن التدرج اللغوى والإيقاعى والجمالى،ولكن هذه المراحل لا توجد بين أيدينا،لأن أقدم شعر عربى نعرفه كان تام النضج والاكتمال الفني " [(1)].

إن مقولة البحث عن كيفية تطور القصيدة الجاهلية قد أتعبت النقاد الألمان على وجه الخصوص،وكثيراً من نقادنا العرب،وعلى ما يبدو أن عفويتهم فى تقصي حقائق البحث لاقت هوى فى نفوس البعض فراح يروج لمثل هذه التصورات،معرضين عن فكر العرب القدماء لإيجاد

1 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. محمد مصطفى هدارة، ص8.

نوع جديد من الفن يقوم على الإبداع والابتكار فقد لاحظ " فاجنر" في كتابه: " ملاحظات على الشعر العربي القديم " [1] في الجزء الخاص بالشعر الجاهلي أن بعض الأشعار الأولى كانت تحمل نفس سمات القصائد الطويلة المسماة ب " المعلقات " بعد ذلك.معللاً ذلك بأن العرب في ذلك الوقت لم يعتادوا طول النفس الشعري في معظم شعرهم الذي سبق المهلهل. وهذا واضح في بيان كيفية اتفاق الشعر للعرب في قول الباقلاني: " اتفاق في الأصل غير مقصود إليه على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام " [2].

وهذا الرأي يؤكد أن القصيدة لم تولد بهذا الشكل المتكامل المعروف ولكن الفكرة كانت تامة النضج تتدرج بفعل " التطور الفكري " على حد تعبير " فاجنر " نفسه وهو بصدد الحديث عن تطور التقسيم الشعري بقوله " إنني لا أعرف إذا كان الشاعر يدرك كل هذه الوسائل الشعرية لكي يثبت عمق فكرته إلى جانب صدق مشاعره " الأمانة الشعرية ".أو حقيقة شعوره, وعندي انطباع أكثر أن الموضوع يتعلق بالتقليد الذي يبدأ الكلام فيه – ليس فقط شعر الحزن - ب " كان " وهو يعتبر سجلاً للموضوعات في الشعر العربي القديم " [3] ويقصد " فاجنر " مقدمات القصائد الطوال تلك المقدمة الطللية الحزينة التي حرص معظم شعراء الجاهلية على الابتداء بها. والجدل في هذا الموضوع قد تعرضت له في مقدمة دراستي عن " قصيدة الرثاء في

1 - المقالة في الكتاب ص116 Grundzüge der Klossischen arabischen Dichtug Band I. Die altarabishe Dichtung,S. 116.

2 - إعجاز القرآن ص63.

3 - الكتاب ص117 وما بعدها.

شعر القرن الثالث الهجري " مكتفياً بغرض الرثاء موضوع البحث. ولكننى سوف أعاود الموضوع من وجهة نظر النقاد الألمان حيث تتعدد الآراء بين هؤلاء النقاد،كل ينظر إليها من خلال حججه وشواهده واجتهاداته،وذلك عند الحديث عن المقدمة الطللية بعد قليل.

ويجيب " ابن سلام " عن كل ذلك بقوله: " لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته،وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب،وهاشم ابن عبد مناف " [1].

فتحليلات الدارسين والنقاد لتاريخ القصيدة تتكئ فى أغلب الظن على مقولات " ابن سلام" سواء نضجها، أو بذكر صورتها المتكاملة،وهذا ما أكده أيضاً الأصمعى بقوله: " إن أول من يروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مهلهل " [2]وقد ذكر ابن خلكان فى ترجمته لحماد الراوية ما نصه "وهو الذي جمع السبع الطوال " [3] وعنه نقل ياقوت الحموي صاحب معجم الأدباء [4] (ووصف ابن قتيبة طرفة بن العبد بأنه " أجودهم طويلة " [5]وقد ذكر مصطفى صادق الرافعي أن سبب هذه التسمية " السبع الطوال " من فعل حماد الراوية،وأنه نقلها من الحديث الشريف: " أعطيت مكان التوراة السبع الطوال " وهي البقرة،وآل عمران،والنساء،والمائدة،والأنعام،واختلفوا فى السابعة أنها يونس أو يوسف أو الكهف [6].

1 - طبقات فحول الشعراء ص11.
2 - الأصمعيات، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارض القاهرة د.ت ط6: 292.
3 - وفيات الأعيان، ط1 الحلبي، القاهرة جـ5 / 120.
4 - معجم الأدباء دار المأمون القاهرة جـ10 / 226.
5 - الشعر والشعراء، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1364 هـ جـ1 / 137.
6 - تاريخ آداب العرب جـ3 / 189.

حقاً لقد اختلف الرواة فى تسمية هذه القصائد،ولكنهم اتفقوا على جودتها واستحقاقها تلك المكانة التي تبوأتها،لما فيها من إبداع ونضج وأصالة وإحكام صنعة. ولعلنا لا نعدو الصواب إذا ما ذهبنا إلى أن هذه التسميات إنما هي صفات عرفت بها،فتارة لعددها وتارة لطولها ومرة لنفاستها،ومرة لشهرتها،وأخرى لكتابتها وتعليقها [1] واختلف تبعاً لذلك النقاد الغربيون فى تصنيفهم للشعر والشعراء وأعادوا ترتيبهم بوجهة نظر، قد تكون مأخوذة من كتب الأدب العربى القديم أو استناداً على كتابات نقادهم الأول وما ينبغي لدارس الأدب الجاهلي - على وجه الخصوص - أن يهوله هذا الاضطراب فى عدد المعلقات وتسمية أصحابها،فإن أمر ذلك مرده إلى أسباب كثيرة أهمها أن جل تراث الجاهلية قد حُمل بالحفظ والرواية الشفهية ،حتى أتيحت له فرصة التدوين في مطلع القرن الثانى للهجرة،وما على الدارس المتمرس إلا أن يحكم النظر حتى يتيقن من صحة ما يرى من رأي،وما يرجح من نظر.

من ذلك الاختلاف على سبيل المثال احتفاء كتب الأدب والدراسات الغربية بشعراء جاهليين وتقديمهم شاعراً دون آخر على نحو ما نرى عند بعض المصنفين من المهتمين بدراسة الأدب العربى وجمعه وبخاصة القديم منه،عند " فؤاد سركين" وكتبه المتعددة والتي أخذت

---

1 - انظر: العقد الفريد لابن عبد ربه، جـ5 / 269 سبب تسمية " المعلقات ".
العمدة لابن رشيق جـ1 / 61 سبب تسميتها بالمذهبات.
مقدمة ابن خلدون، ص522.
خزانة الأدب للبغدادي، بولاق، جـ1 / 61.
شرح القصائد التسع لابن النحاس جـ2 / 682 والمزهر للسيوطي جـ2 / 280.

على عاتقها مهمة نقل التراث العربي إلى الألمانية.

ففي مقدمة سلسلة كتب "تاريخ التراث العربى" يشير الباحث إلى رواية قديمة للشعراء الستة الجاهليين وجعل تصنيفهم فى مجموعة واحدة وهم على ترتيب يختلف عما درجنا عليه وألفناه فى كتب الأدب العربى والنقد القديم،النابغة الذبيانى وعنترة،وطرفة،وزهير بن أبي سلمى،وعلقمة،وجعل فى نهايتهم امرأ القيس. ومرد ذلك أن هؤلاء الشعراء قد صنفوا بهذا الترتيب بغض النظر عن تقسيم الجغرافى التاريخى،ثم يضيف بعد ذلك: " إن دواوينهم صنعها الأصمعى،ورواها أبو حاتم السجستانى،وابن دريد،ونقلها أبو على القالى إلى الأندلس. ولا نعرف بداية رواية هذا الشعر فى مجموعة متكاملة. وقد شرحت هذه المجموعة عدة مرات،وربما كان ذلك فى الأندلس وصقلية فقط. وأقدم شرح نعرفه، وهو شرح الأعظم الشنتمري،يضيف بعد ذلك شعر الشاعر برواية قطعة أخرى من الرواية الكوفية " [1].

وعلى هذا النهج تُرجم للنابغة كأول شاعر فى تصنيفهم واهتم عدد كبير من النقاد الألمان بترجمة حياته ومصادر شعره منهم على سبيل المثال " ريتر " في 44 -67 ,ritter, gehcimnisse مقالة له عن " أسرار البلاغة " وبحث آخر فى مجلة " عالم الشرق " العدد " 13 " 1960م 357 — 61 .H. Ritter,In: Oriens,1960 S.

يتحدث فيه عن آثار النابغة وطبعات ديوانه والمخطوطات حققت من خلالها أشعاره. كما يشير إلى عدة أبيات للشاعر وجدت فى شرح

1 - تاريخ التراث العربي، المجلد الثاني ص3.

ابن رشد لكتاب " الشعر "لأرسطو،مسترشداً بما حققه" هرمان الألمانى " من شرح ابن رشد من اللاتينية: (Hermannus Alemanmus,in .(JAOS 88 / 1968,s. 657 – 670

وعنترة العبسي الذي كتب عنه " توربكه " [1] كشاعر وذكره " فاجنر " في كتابه " ملاحظات على الشعر العربي القديم ". كما تكلم عن حياته في بحث آخر نقلها عنه الناقد " بلاشير " الفرنسي في مقالته بدائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الأوروبية وهي عن " تحول صورة البطل القبلي عند الكتاب العرب في القرن الثالث الهجري " [2].

كما اهتم بعض الكتاب الألمان بسيرة عنترة وربطوا بين حياته وبيئته وأشعاره في دراسة شيقة تحمل عنوان " أهمية سيرة عنتر في دراسة الأدب المقارن " [3].

أما زهير بن أبي سلمى فقد ترجمت قصائده إلى الألمانية على يد " ريشر " ضمن دراساته في الأدب العربي القديم.

.O. Rescher,Beiträge zur arab. Paesie IV / 2,1 / 46

كما ترجم لديوان " علقمة " اعتماداً على بعض التحقيقات العربية [4].

1 - .H. Thorbecke,Antarah,ein vorislamischer,Leipzig,1867

2 - راجع دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الأوروبية الثانية جـ1 / 521 وما بعدها 1961 (لاحظ الفرق الزمني بين مقالة (توربكه) ومقالة " بلاشير ").
وانظر: مقالة هارتمان وهيلر " دراسة عن سيرة عنترة " دائرة المعارف الإسلامية، طبعة أوهروبية ثانية جـ1 / 518 وما بعدها.

3 - B. Heller,Die Bedeutung des arabischen,Äntor – Romaus für die vergeleichende .literaurhundc,Leipzig,1931

4 - انظر تاريخ التراث العربي، ص27.

أما امرؤ القيس فقد استأثر بكتابات العديد من هؤلاء النقاد استناداً إلى الروايات التي استخلصوها من آراء العرب أنفسهم، فكتب " ريكرت " عن امرئ القيس الشاعر الملك فعرض لحياته من شعره [1]. كما كتب عنه " ريشر " في الموجز لتاريخ الأدب العربي. وأشار " ألورد " إلى ملاحظات هامة عن شعر امرئ القيس في مقالة منفصلة ولكنها ملاحظات فنية استناداً إلى ما ذكره ابن قتيبة والأصمعي وشرح ابن الأنباري على المعلقات. كما ترجمت قصائد للشاعر إلى اللغة الألمانية على يد " فردريك ريكرت " وعقب عليها " روزن F. Rosen " في مقالة منفصلة. وتناول " كارل برتاشك K. Petracek " موضوعاً يحمل عنوان:

(البنية المعجمية لوصف المطر عند امرئ القيس) وهو موضوع قريب من الدراسات اللغوية ودلالة الألفاظ أقرب منه إلى الصورة الشعرية التي اهتم بها " ألورد " في ملاحظاته على شعر امرئ القيس [2]

وواضح اهتمام النقاد الغربيين وبخاصة الألمان بالدراسات العربية وبخاصة الموضوعات التي تحتاج إلى حس لغوي ودارس حصيف. وهو ما دفع أغلبهم إلى الحديث عن موضوعات عامة دون الولوج إلى خصائص فنية دقيقة إلا في بعض الدراسات عند " جولد تسيهر " وغيره من الجيل القديم.

---

1 - F. Rüchert,Amrilhais,der Dichter Und König,Sin leben dargestellt in seinen hliedern,Stuttgart – Tübingen 1843,Hannover 1924.

2 - Ahlwarat,Bemerhüngen,74.

فنجد " ليشتنشتاتر " [1] يتحدث في مقالته عن: " النسيب في القصيدة العربية القديمة " ويختص شعر الأعشى " ميمون بن قيس " بجانب كبير منه وبخاصة معلقاته التي يبدؤها بقوله:

ودع هريرة إن الركب مرتحل   وهل تطيق وداعاً أيها الرجل؟

واعتبره " فيرنر كاسكل " في دراسته شخصية مجهولة غريبة من القرن الرابع الهجري، استناداً على الشك في صحة نسبة شعره إليه، وهو موضوع تناوله أكثر من ناقد، كطه حسين ؛ وبروكلمان وبلاشير [2]، الذي لم ينكر – على عكس كاسكل – القصيدة المشهورة في مدح النبي r، وإمكان دخول الأعشى في الإسلام، أو أنه كان على وشك الدخول فيه. وقد حقق " جاير " ديوان الأعشى عن نسخ مخطوطة

---

1 - I. Lichtenstäder,Das Nasib in der altarabischer a aside,in Islam 5 / 1932 / S. 67.

2 - راجع في الأدب الجاهلي، طه حسين 291 وما بعدها.

والظر: مصادر الشعر الجاهلي د. ناصر الدين الأسد. ص240 وما بعدها.

(شك بلاشير في أصل مرثية أبي ذؤيب الهذلي " الديوان، قصيدة رقم (1) " في شكلها المعروف ومن رواتها المفضل الضبي، وأبو عبيدة والأصمعي، وابن الأعرابي وأبو عمرو الشيباني، في المفضليات رقم 126. واستدل " بلاشير " على ذلك بعدة أدلى، منها: أن هذه المرثية كادت، في منتصف القرن الثاني الهجري، تعد نسياً منسياً، وقد استنتج ذلك من سؤال المنصور الخليفة (حكم 136 هـ - 158 هـ) عن أحد في محيطه يستطيع أن ينشد هذه القصيدة كاملة، فلم يجد سوى مؤدب مغمور قام بإنشادها (الأغاني 6 / 272) وربط " بلاشير " هنا بطريقة مضللة قضية الأصالة بقضية الرواية.

لقد كانت أشهر أبيات المرثية معروفة بصفة عامة عند المثقفين، كانت معروفة مثلاً – لمعاوية بن أبي سفيان (انظر: معاهد التنصيص 2 / 164)، والحجاج بن يوسف (انظر: العقد الفريد 5 / 24) وللمنصور أيضاً، ولولا معرفة المنصور بها لما طلب أن يسمعها كاملة. ولقد لحنت أبيات منها كثيراً (الأغاني 6 / 265) ومن لحنها ابن مُحْرز (انظر: الأغاني 6 / 272). وتثبت كثرة الاختلافات في المفضليات، أن القصيدة كانت معروفة في القرن الثاني الهجري بروايات كثيرة (المفضليات 1 / 861)، (عيون الأخبار لابن قتيبة 2 / 68)، (الحيوان للجاهز 4 / 267). فإذا كانت المرثية قد هذبت، فقد تم هذا قبل عصر المنصور وإذا كانت قد نسيت، فلا يمكن أن تقدم بعد ذلك على نحو اجمل وأكمل، وليس ثمة منطلق للقصة السابقة، ولا في رواية القرن الثاني الهجري أن المنصور شكا من جهل قومه، وعدم قدرتهم على رواية هذه القصيدة وكان موت ابنه جعفر سبب هذا الطلب، وأراد المنصور أن يسري عن نفسه، إلى جانب أنه قد جمعت " المفضليات " لابن آخر من أبنائه، وهو المهدي، الذي أصبح خليفة فيما بعد.

في الأسكوريال، القاهرة، أدب 564، وليدن وباريس، في ديوان كبير يضم شعر أبي بصير ميمون بن قيس الأعشي، ومجموعات من شعر الشعراء المسمين بالأعشي، ونشر الديوان بالألمانية سنة 1905م في فيينا.

وأغلب الظن أن ترتيب هؤلاء النقاد للشعراء الجاهليين بهذه الصورة السالفة يعطينا انطباعاً له دلالة واضحة وبخاصة إذا علمنا أن " ريتر " بملاحظاته على شعر النابغة كان يميل إلى الجانب المادي متمثلاً في تصور النابغة لواقعه من أعماق جوه النفسي ويطابق بين الحالتين بجامع الترقب والوحشة في مقدمة معلقته:

يا دار مية بالعلياء فالسند ... أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقفت فيها أصيلالنا أسائلها ... عيت جواباً، وما بالربع من أحد

إلا الأوارى لأياماً أبينها ... والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد [1]

ثم يستطرد " ريتر " في حديثه عن المقدمة مشيراً إلى تأثره النفسي من خلال اختيار أبلغ الأساليب للتعبير عن مكنون النفس وخلجاتها وهو اختيار النابغة – عن عمد أو دون قصد – لصيغة النداء التي تشير إلى التوتر النفسي داخل الإنسان إلا أن الأمل يصاحبها كلما أحست بوحشتها بوعي أو بدون وعي [2]. وهذه

1 - ديوان النابغة ص30.

2 - ملاحظات على شعر النابغة، ريتر، مجلة عالم الشرق، العدد 13 سنة 1960م، ص61 وما بعدها " بالألمانية ".

راجع: ملاحظات على الشعر العربي القديم، فاجنر ص414.

(لاحظ فاجنر أن الخنساء توجه عا\ة الخطاب إلى عيينها أو إلى نفسها ثم تتكلم عن الميت بضمير الغائب).

(وكثيراً ما كان الخطاب يوجه إلى الميت بذكر اسمه بعد ياء النداء).

الملاحظة جديرة بالاهتمام من حيث أنها تبحث – بصرف النظر عن تضارب الآراء فيها – عن قضية هامة في شعرنا العربي وهي الوحدة العضوية والموضوعية.

وعلى ما يبدو أن معظم كتابات النقاد الغربيين كانت تكتفي برصد الظاهرة دون الالتفات إلى بواعثها وعلائق بنيتها الأولية. وهذا ما سبق أن أشرنا إليه في أكثر من موضع.

فقد سعى عدد كبير من نقادنا العرب القدماء إلى تثبيت أركان القصيدة والإشارة إلى التمسك بوحدتها لضمان خروجها إلى الاتجاه الصحيح الذي نظمت له. فقد استحسن الحاتمي ابتداء أوس بن حجر في مرثيته لفضالة بن كلدة التي يقول في أولها:

أيتها النفس أجملي جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا [1]

ومصدر استحسان الحاتمي كما يقول (لأنه افتتح المرثية بلفظ نطق به على المذهب الذي ذهب إليه منها في القصيدة، فأشعرك بمراده في أول بيت وهذا نهاية وصف الشعر والشاعر) [2].

واعتقادنا بأن الحاتمي كان يقصد بهذا الكلام الشاعر الذي يتبين ملامح غرضه من أول بيت في قصيدته وهو بهذا يرسي قواعد ومزايا هامة في صلب الوحدة الموضوعية. ومما لاشك فيه أن الشاعر حين تنطلق ثورة أحزانه – خاصة في مقدمات المعلقات – يكون في أقصى حالات الجزع النفسي، فتتناثر صوره الصارخة في المقدمة. ولكن إذا ما استراحت الأحزان بداخله بعد أن يفي الحدث النفسي حاجاته، فإنه

1 - ديوان أوس بن حجر ص53.
2 - حلية المحاضرة للحاتمي جـ1 / 206.

– بطبيعة الحال – يتجه إلى أعماق ذاته ليجيب عن تساؤلات تحتاج من الشاعر إلى وقفات تأملية في نفسه، ثم فيمن حوله، يتجه إلى الطبيعة وما فيها من أرض وجبال وحيوان يستنطقها بدهشة مرة وباستنكار مرات عديدة حتى يستجمع كل صوره الحسية والمعنوية سواء كانت بوعي أو بلاوعي يؤمه في ذلك الفكر الثاقب والعاطفة بظلالها الكثيفة. وهذا واضح تقريباً في كل المعلقات، وابتداءات الشعراء مقدمات قصائدهم حتى القرن الثالث الهجري.

وهذا ما أشار إليه " ايفالد فاجنر " في أثناء مراجعته لبحث (قصيدة الرثاء في شعر القرن الثالث الهجري، دراسة تحليلية) فقد كانت له وجهة نظر تقتصر على أن الخنساء وحدها قد أخضعت كل مظاهر الطبيعة للبكاء على أخويها صخر ومعاوية، ولكنني من خلال البحث في شعر القرن الثالث الهجري وجدت أن ابن الرومي أحيا هذه الظاهرة مرة أخرى في أكثر من موضع خاصة في مراثيه ووصفه لمظاهر الطبيعة [1].

وحين قال " كروتشه ": (الطبيعة خرساء مالم ينطقها الإنسان) [2] فإنه لم يبتعد عن الحقيقة التى يحرص الشاعر على ترجمتها،واتحاده معها وتمثلها،ثم صبغها ولونها بشتى حالاته النفسية المتسابقة إلى خواطره،تبعاً لما هو مشغول فيه،فيسقط عليه كل ما يحس ويشعر به باللفظ واللون والجرس.

1 - انظر: قصيدة الرثاء في شعر القرن الثالث الهجري، ص253 وما بعدها وراجع الديوان جـ5 / 1836، وراجع: الغزل في شعر ابن الرومي — دراسة نقدية، د. عز الدين الجردلي، دمشق 1987م ص52 وما بعدها.

2 - الغزل فى العصر الجاهلى د. أحمد محمد الحوفى،دار نهضة مصر،القاهرة،ط. ثالثة 1973م.

وواضح أن القصيدة الجاهلية كانت تتبع " عمود الشعر " فكان الطلل مقدمة للحبيبة على حد تعبير "جولد تسيهر" وكان الشاعر يراعي أصور هذه الوقفة،وهذا يعنى ثبات التقاليد الفنية وتوارثها بشكل يدعو إلى التأمل،يتساوى فى ذلك شعراء الحضر والبادية.

ومن المتفق عليه عند القدماء أن امرأ القيس قد ابتكر طائفة من مقومات المقدمة الطللية وتقاليدها،وأنه هو الذى مهد الطريق لمن جاء بعده. فقد كان رأس الطليعة المبدعة لشعراء هذه المرحلة،وقديماً قالوا عنه: إنه أول من وقف واستوقف،وبكى واستبكى،وأول من خاطب رفيقين. وبعده وقف طرفة وأعلن ازاء الأطلال وشك هلاكه،حتى أدركه صحبه يطلبون إليه التجلد:

وقوفاً بها صَحْبى علىَّ مطيُّهم   يقولونَ لاتَهْلِك أسى وتجلَّدِ[1]

وهذه ظاهرة نجدها تتكرر فى كثير مما وصلنا من شعر الجاهلية وقد اختلف النقاد الغربيون في تفسيرها.

فقد فسر " فاجنر " المستشرق الألماني موضوع ارتباط المقدمة بالنسيب منذ فترة تحول الشاعر إلى موضوع شعرى واحد. (فاتجاه الشاعر من القصيدة إلى المرثية يظهر بوضوح فى شعر النسيب،وأقدم شعر نعرفه عن الرثاء الذى تطور عن النياحة على الموتى لا يعرف النسيب،وحتى فى شعر الرثاء وما تلا ذلك من عصور كان النسيب يعتبر خروجاً عن القاعدة. ولكن يوجد عدد من المراثى تبدأ بالنسيب إلا أن المرثية تتناول عدة موضوعات أخرى إلى جانب

---

1 - انظر: ديوان طرفة،بتحقيق على الجندى،القاهرة،1958م،ص

الرثاء. وهنا يظهر مدى تأثير تراث القصيدة القوى الذى كان ينظر إلى الشعر أنه بدون النسيب عديم القيمة،وكذلك شعر الرثاء الذى لا يتقدمه ذكر المحبوبة،وإن كان هذان الغرضان لا يوافقان بعضهما.

وشعر الرثاء الذى يتقدمه النسيب يوجد عند زهير بن أبى سلمى ودريد بن الصمة ولاسيما الهذليين[1].

ثم يستطرد فاجنر ويحاول أن يرصد هذه الظاهرة فى العصور التالية ويربط بينهما بقوله:

(وقد جرى على هذا الازدواج فى العصر الأموى كُثير عزة.... وقد استطاع أبو ذؤيب أن يقوم بربط النسيب بالرثاء ربطاً معقولاً وبذلك قضى على طريقة استخدام أغراض أخرى فى المرثية غير هذين الغرضين،ذلك لأنه جعل الحزن على الميت فى مرتبة أعلى من ألم الفراق. وبرغم إدخال النسيب في المرثية إلا أن النسيب لم يصمد طويلاً،وبهذا بقى شعر الرثاء موضوعاً قائماً بذاته،وفي العصور التالية اتسع دور الرثاء وتطلب ذلك بعض التغيير،فقد اتسع مجال القول في شعر الرثاء بسبب إدخال الحزن في الشعر " الدينى ")[2].

ويقصد فاجنر من " الديني " شعر الفرق الإسلامية التي شاعت في العصر الأموي وتميزت أشعارها بخصائص فنية تميز كل فرقة عن الأخرى.

وإن كان له رأي استكمالاً لهذا الموضوع يقول فيه " لم يكن يشتمل شعر الشيعة والأحزاب الأخرى على موضوعات دينية حقة، وإنما كان

1 - راجع: ديوان الهذليين ص137 وما بعدها.

2 - ملاحظات على الشعر العربى القديم،فاجنر،ص127 وما بعدها " بالألمانية ".

الهدف منها الوقوف إلى جانب أحفاد الرسول مثلما كان يفعل شاعر عربي قديم تجاه قبيلته "[1]. ولهذا الرأي أسانيد وأسباب سوف نفرد لها بحثاً منفصلاً حتى لا نخرج بموضوع بحثنا عن القصد. وواضح أن رأي " فاجنر " لا يحتاج إلى تفسير وإنما هو ترديد لمحاولة ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء " تفسير هذه الظاهرة، التي تعد أقدم محاولة نقدية ومن أكثرها أهمية، فهو يقول:

" إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها.... ووصل ذلك بالنسيب: فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون معلقاً منه بسبب "[2].

فابن قتيبة يرى أن المقدمة الطللية، وما تتضمنه من نسيب وذكر للمرأة، إنما هي لاستدعاء الإصغاء، ولإمالة القلوب إلى ما سيقوله الشاعر في قصيدته، وكلامه يحمل إشارة إلى تأثير المؤثرات الخارجية من بيئة صحراوية وسلوك اجتماعي كان يسلكه العربي القديم. حتى هذا التشدد الذي يثيره ابن قتيبة بقوله " إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار... " يمكن أن يفسر على

1 - نفسه ص130 وما بعدها.
2 - الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص74 وما بعدها.

جانب آخر فذكر أطلال المحبوبة وما تستدعيه من ذكريات تثير في النفس كوامن الشجن، قد اتجه إليه عدد كبير من شعراء الجاهلية واستغلوه أحسن استغلال، وهذا ما لاحظه " فيرنر كاسكل " وأشار إليه بقوله: إن بكاء الأطلال الذي تبتدئ به القصيدة عند الشعراء هو في حد ذاته نوع من الرثاء [1].

وليست غايته التعبير عن مشكلة وجودية كانت تحير هؤلاء الشعراء فتدفعهم للبحث عن المجهول المتمثل في القضاء والفناء والتناهي [2].

أما المحدثون، فقد خالفوا ابن قتيبة، ووصفوا تفسيره بأنه تحليل بسيط لأنه رد الظاهرة إلى طبيعة الحياة الجاهلية الراحلة. كما وصفه آخرون بأنه تفسير غريب بعيد الاحتمال، لأن ابن قتيبة كان بعيداً عن الشعراء القدماء، وكان رجلاً حضارياً يعيش في مجتمع متحضر [3].

وبنفس الطريقة فسر المستشرق الألماني " فالنز براونه " هذه الظاهرة من خلال التماسه لألوان من التفكير الوجودي لدى الشعراء الجاهليين، واعتبر النسيب ظاهرة تحمل ملامح من التفكير الوجودي، واعتقد أن موضوع اختيار القضاء والفناء والتناهي، هو الذي حرك الإنسان في كل زمان، وهو الموضوع الذي يرده عن وعيه، والذي ينساه

---

1 - القدر في الشعر العربي القديم: فيرنر كاسكل ص46 " بالألمانية ".

2 - راجع: قضايا الشعر في النقد العربي د. إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977م.

3 - انظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي د. حسين عطوان، دار المعارف، 1970، 116 وما بعدها.

الإنسان من حين إلى حين، وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم وزنه وأهميته. كما اعتقد " براونه " أن الشعراء صدروا في نسيبهم عن مشاعر صادقة في نفوسهم، تمثل نوعاً من القلق الوجودي، وأن الأحاديث التي ذكروا فيها أيامهم السعيدة، ووصفوا ساعات اللهو والشرب والهزل والمداعبة، كانوا يتكلمون عنها بصرخة من الألم، لشعورهم بأن اللهو قد مضى، وأن الشباب فنى، ثم يقرن هذا الموقف بموقف الإنسان في التاريخ كله ويرجع ذلك إلى أن الإنسان يشعر دائماً بتهديد القضاء، وتوعد الفناء، وهو ينظر إلى الموت اليقين، ويخلص من حديثه هذا فيقول: إن في الشعر القديم مسائل شبيهة بتلك التي تثيرها الفلسفة الوجودية [1].

والتفسير بهذا الشكل الذي يبتعد عن واقع القصيدة العربية في العصر الجاهلي " وتحميله رموزاً عميقة ومستويات عقلية بعيدة الغور أو غير ذلك من الغايات والدوافع، فليس من الطبيعي أن ننظر إلى شعر عمره أكثر من خمسة عشر قرناً بمنظار الفلاسفة وعلماء النفس المحدثين " [2].

وإن كنا لا نعدم وجود محاولات تفسيرية قريبة الشبه من المحاولات السابقة، كقول ابن رشيق

(وكانوا قديماً أصحاب خيام ينتقلون من موضوع إلى آخر فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح،

1 - انظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص258.
2 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. هدارة ص15.

ولا يمحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل) [1] وابن رشيق يكاد يحس إحساساً خفيفاً بفكرة الفناء الذي يواجهه الشعر في وقفته من الأطلال.

ويرد الدكتور يوسف خليف مقدمة القصيدة الجاهلية – طللية أو غزلية أو خمرية أو سواها – إلى أنها كانت حلاً لمشكلة الفراغ. ويلتمس لذلك أسباباً جغرافية وإنسانية متفاعلة. فهو يرى أن العرب في حياتهم القبلية لم يكونوا مشغولين بالحياة شغلاً يملأ عليهم كل أوقاتهم، وإنما كانت حياتهم تتخللها فترات فراغ كانت تطول في بعض الأحيان... ولم يكن هناك من بد من أن يملأ الشاعر أوقات الفراغ هذه بأي شيء، حتى لا تستحيل الحياة معها فراغاً بارداً لا إحساس بالوجود فيه، وشعوراً بالضياع في هذه الصحراء المترامية الأطراف التي يخيل للإنسان فيها أنه يعيش في عالم لا يعرف الحدود، ولا يدرك معنى النهاية [2]؛ وهذا ما لاحظه " جولد تسيهر " وأشار إليه [3].

كما طور الدكتور عز الدين إسماعيل أفكار " براونه " فرأى أن النسيب كان تعبيراً يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها وهو بذلك يعد الجزء الذاتي في القصيدة الذي يعبر فيه الشاعر عن الحياة والكون من حوله. فصورة الحياة بالنسبة للشاعر الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية أحسها الشاعر إحساساً

---

1 - العمدة لابن رشيق ص226.
2 - دراسات في الشعر الجاهلي، د. يوسف خليف ص110.
3 - انظر: ملاحظات على شعر الرثاء العربي، جولد تسيهر المقالة ص183.

مبهماً... هي التناقض واللاتناهي والفناء... ويمضي إلى أن الشاعر جمع بين الأطلال والمحبوبة ليرمز إلى الموت والحياة. وأنه جمع " بين شعورين في إطار واحد هو ما نسميه بالنسيب: أي الحب المهدد دائماً برحيل المحبوبة. كذلك الحيلة المهددة بالخراب متمثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة [1].

ومن الجدير بالملاحظة أن مقدمة القصيدة الجاهلية عموماً تنسجم في عواطفها وأفكارها مع غرض القصيدة. فلا يكون الشاعر منصرفاً إلى المرأة معبراً عن حبه المتدفق لها إذا كان الموضوع عتاباً مغاضبة. فالمثقب العبدي عندما أراد أن يخير عمرو بن هند بين الصداقة الحقة والعداوة الصريحة في بيتيه الشهيرين:

فإما أن تكون أخي بحق ... فأعرف منك غثى أوسميني

وإلا فاطرح حتى واتخذني ... عدواً أتقيك وتتقيني [2]

خاطب الحبيبة هذا الخطاب الذي يشي بما سيختم به الشاعر قصيدته:

أفاطم قبل بينك متعيني ... ومنعك ما سألت كأن تبيني

فلا تعدي مواعد كاذبات ... تمر بها رياح الصيف دوني

فإني لو تخالفني شمالي ... خلافك ما وصلت بها يميني

إذاً لقطعتها ولقلت بيني ... كذلك أجتوي من يجتويني [3]

وهو خطاب فيه لهجة ظاهرة من عنف القول وحدة التعبير.

كذلك خطاب لبيد بن ربيعة لصاحبته نوار أيضاً يشي بما سيجئ

1 - انظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي د. حسين عطوان ص217 وما بعدها.
2 - المفضليات. المفضل الضبي. تحقيق احمد محمد شاكر دار المعارف. ط6. ص292.
3 - المصدر نفسه ص288.

في قصيدته من فخر بنفسه وبقبيلته لا يخلو من لهجة استفزازية:

أو لم تكن تدري نوار بأنني ... وصال عقد حبائل جذامها

تراك أمكنة إذا لم أرضها ... أو يعتلق بعض النفوس حمامها [1]

ومثل هذا النمط كثير في الشعر الجاهلي مما يؤكد الوحدة العضوية التي تتمتع بها القصيدة الجاهلية، على الرغم من تباين الآراء واختلافها بين قدماء ومحدثين، غربيين وشرقيين.

فالأطلال عند الشاعر الجاهلي جزء من كيانه وقطعة من تكوينه لا يستطيع أن يتكلم دون ذكرها ولا ينبغي له الحياة إلا بالمرور عليها، حتى وإن اندثرت معالمها، فهي مصدر عواطفه ونبع إلهامه. وهذا ما يجعلنا نشير إلى تجربة دريد ابن الصمة وهو بصدد رثاء أخيه عبد الله فيستهل قصيدته بالنسيب ليكون مدخلاً يعبر من خلاله إلى الغرض الأصلي، وبتعبير أدق: (ليكتشف المكبوتات اللاشعورية ودوافعها) على حد قول " ايفالد فاجنر " في تعليقه على ارتباط فني الغزل والرثاء في الشعر العربي القديم [2].

أرث جديد الحبل من أم معبد ... بعاقبة وأخلفت كل موعد

وبانت ولم أحمد إليك جوارها ... ولم ترج منا اردة اليوم أوغد [3]

ثم يتجه إلى أخيه عبد الله ويذكر بلاءه في يوم اللوى ويبكيه بقوله:

---

1 - شرح المعلقات السبع، ص276.

2 - انظر: المقالة ص67 E. Wagner: Trauergedichte,S. 67.

3 - الأغاني ج10 / 11.

وراجع: الاختيارين للأخفش الصغير ج2 / 406 وما بعدها، بتحقيق د. فخر الدين قباوة.

دعـاني أخـي والخيـل بينـي وبينـه فـلـمـا دعــاني لم يـجـدني بقـعـدد

تـنـادوا فقالوا أردت الخيل فارساً فقلت أعـبـد الله ذلـكـم الـردى

فـإن يـك عبـد الله خـلـى مكانه فلم يكن وقافاً ولا طائش اليد

ولا بـرمـاً إذا الـريـاح تـنـاوحـت برطب العضاه والهشيم المعضد

نـظـرت إلـيـه والـرمـاح تنوشـه كوقع الصياصي في النسيج الممدد [1]

وواضح حرص الشاعر على إبراز مدى حزنه على أخيه، كما يجب الإشارة إلى أهمية ما حرص عليه دريد وهي العاطفة التي تسبق صورة المرثي في ذهن الراثي.

فعاطفة الإعجاب الممتزجة بالحسرة لفراق المحبوبة ما هي إلا مديح لصفات من يحمل لهم الشاعر المودة ويراهم في أسمى درجات الكمال، فنلمح بين طيات الأبيات عاطفة يائسة متوجعة مقترنة بالإحساس الكبير لمدى الخسارة التي تطورت إلى " مدح سلبي " على حد تعبير " رودو كاناكس " [2].

وعلى الرغم من أهمية بعض الأفكار والملاحظات التي يبديها النقاد الألمان في دراساتهم للشعر الجاهلي وأوليته إلا أن تفسير بعض الأشعار بجانبه الصواب، خاصة عندما فهم " رودو كاناكس " كلمة " التأسي " خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفي في مصائب الآخرين، في قول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

ولـــولا كـــثرة الـبـاكـين حـولي عـلـى اخـوانـهـم لقتلت نفسي

---

1 - الأغاني للأصفهاني جـ1 / 8 وما بعدها.
وراجع نفس المصدر جـ10 / 8 وما بعدها.

2 - شعر الخنساء، رودو كاناكس ص67.

ومـا يـبـكـون مـثـل أخـي ولـكـن   أعـزى الـنفس عنه بالتأسي[1]

بينما نجد " جولد تسيهر " استطاع أن يتتبع نشوء قصيدة الرثاء منذ بدايتها على شكل مناحات حتى وصلت إلى الصورة المتكاملة للمرثية. بصورة أقرب إلى الكمال فى المنهج الذى اعتمد عليه واستناداً على آراء النقاد العرب القدماء – أصحاب القضية – ومزجها بفكرته التى لم تخرج عن رأى ابن قتيبة الذى يقول فيه " وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون فى المديح والهجاء،قال ابن الكلبى وكان علامة لا أعرف مرثية فى أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة"[2] وعلى الرغم من التشدد الذى يثيره ابن قتيبة وتجاهله لمقدمة قصيدة المرقش الأكبر فى رثائه لابن عمه[3] وأبيات أبى ذؤيب الهذلى التى رثى فيها نشيبه بن محرث وتغزل فى البداية بأم عمرو وذكر حبه لها[4]،فقد خالفه " جولدتسيهر " فى رأيه على اعتبار أن المقدمة الغزلية ليست غزلاً بمعناه الحقيقى الذى ينبعث من وجود أحبة مجتمعين وإنما هو بكاء لغزل الشباب وللحب نفسه.فكأن الشارع يريد أن يرثى الحب وأهله بتذكرهم ورواية حكايته معهم،بل يمكن أن نقول إن الغزل جاء بداية للحديث العاطفى الحزين الموجع الذى يحاول الراثى ذكره فيما بعد. وبما أن الحب والحزن والألم والشوق كلها عواطف تجتمع فى قلب الإنسان الطبيعى فلم لا يكون انبعاث عاطفة الحزن سبباً أو مقدمة لانبعاث العواطف جميعها فى

1 - ديوان الخنساء ص48 وما بعدها.
2 - العمدة لابن رشيق جـ151/2وما بعدها.
3 - المفضليات بتحقيق عبد السلام هارونص٢٢٧
4 - انظر: ديوان أبى ذؤيب الهذلى جـ/١٥٦.

قلب الشاعر[1]. كما عد " جولدتسيهر " هذا التفسير قاعدة لابد منها ولا غنى عنها بالنسبة لفن الشعر الذاتى [2]. وعن تفسيره للبدايات الأولى لقصيدة الرثاء يقول:

إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الفاعلية الشعرية،أنها ليست محدثة بواسطة شاعر ولكنها فى الواقع تدريب متعلق بالواجب الدينى الذى يكون فى محيط أقرباء الميت،والميت له حق لهذا الواجب الذى يقوم به الأحياء،كما أن هذا أيضاً يسرى على كل مراسم الدفن الأخرى

وترك هذه العادات يعادل تماماً – كما هو الحال فى الأخذ بالثأر – الإهمال فى الواجب الدينى الذى هو فى حد ذاته يدين به الإنسان للميت،وكان يعتبر ترك الميت يغادر الديار بدون نياحة عليه،إهانة له ونزع الشرف منه.

ثم يضرب " جولد تسيهر " مثلاً لرجلين صديقين هما دريد بن الصمة ومعاوية بن عمرو بن الشريد،اللذين تعاهدا على أن الحى منهما يجب عليه أن يؤبن الآخر وينوح عليه،وهذا العهد وضع فى نفس الدرجة مع واجب الأخذ بالثأر الذى تعاهدا عليه[3]. ومن الواضح أن أشعاره المراثى استهوت النقاد الغربيين فتتبعوها حتى القرن الثانى للهجرة،فى محاولة منهم لتأصيل ما ادعوه عن بدايات قصائد الشعر العربى وعلاقتها بالنسيب،وتغليبهم لهذا النهج الفنى

1 - راجع: الرثاء فى الشعر الجاهلى وصدر الإسلام،بشرى محمد الخطيب،بغداد،١٧١م،ص وما بعدها.
2 - المقالة ص١٨٢*
3 - نفسه ص٣٦ " تحالفا وتواثقا ".

وانتصارهم له.ولكن بمنهج النقاد القدماء أنفسهم فى صورة أقرب إلى الإحياء والإشادة بفكر العرب الجاهليين وما تلا ذلك من عصور.

فالشعر على هذا الأساس يمثل قمة الشعور الإنسانى وهو يتفاوت فى القصائد تبعاً لأغراضها المتفاوتة.وعلى الأغلب فإنه فى الرثاء والغزل أوضح فيهما من غيره.وارتباط ذلك بمزاجية الشاعر نفسه إذا رغب ورهب وركب ،. كما كانت العرب تدعيه وتتمسك به.فإنه بموجب هذه الدوافع التى أكدها ابن رشيق بقوله: إن قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب.فمع الرغبة يكون المدح والشكر.ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف.ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب.ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع[1].

وهذه الدوافع كما رأينا ليست إلا انفعالات حادة قد تكون متباينة عند الناس.ولكنها عند الشعراء تمثل دوافع للقول والتعبير عما يدور بداخل النفس.ونحن لا ننكر ان يكون فنا الرثاء والغزل أرقى الفنون الشعرية تعبيراً عن الأحساس والمشاعر بسمو غاياتها. ولاحتوائهما على العاطفة التى أكدها المستشرقون الألمان فى أكثر دراساتهم مشيرين إلى وجودها فى آداب العالمية والأعمال الجليلة التى تميز أمة عن أخرى[2]. وهذا ما تناوله عدد كبير من كتابنا العرب المحدثين.

فالعاطفة إذن هى نقطة الالتقاء بين الآداب وخاصة فى الشعر.حيث

---

1 - العمدة لابن رشيق جـ ١/ص١٠. وانظر: نقد الشعر.قدامة بن جعفر.ص٥٩ (قوله أن الرثاء والمدح شئ واحد...).

2 - انظر: قصة الأدب فى العالم أحمد أمين جـ/ص١٦*

إنه كما نعلم لغة الشعور (والشاعر إنما يسمى شاعراً لأنه يشعر بما لايشعر غيره).

وبما لاشك فيه أن الشاعر المبدع هو الذى يستطيع أن يشركنا معه فيما يشعر به بتقديمه لنا أولاً ثم بطريقة تقديمه ثانياً [1].

ولأن الإنتاج الشعرى العربى القديم كان غزيراً ومتنوعاً فى موضوعاته فإن عدداً كبيراً من النقاد الغربيين لم يشككوا في صحته وأخذو الحجة منه عليه، لأنه لا سبيل لذلك إلا في الآداب العالمية الأخرى.

ولا يفوتنا أن نذكر ما قاله " كارل نالينو " في هذا الصدد " إن أوائل آداب اللغات المتفرعة من اللاتينية مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية معروفة فنستطيع وصف تدرج تلك الآداب من ابتدائها إلى وقتنا. أما الآداب العربية فليست على مثل هذا الحال فلا نتمكن من الحصول على أوائلها لا بروايات العرب أنفسهم ولا بواسطة ما نعثر عليه من الأخبار في تصانيف اليونان والرومان " [2].

ونفس الفكرة وجدت عند " مرجليوث " في بحثه " أصول الشعر العربي " للتشكيك في نسبة الشعر العربي وصحته وقد عرضها أستاذنا الدكتور / محمد مصطفى هدارة في كتابه القيم " الشعر العربي في العصر الجاهلي " وتصدى لكشف محاولات المغرضين ضد تاريخنا وأدبنا العربي القديم [3]. إلا أن محاولات المستشرقين الألمان

1 - راجع: الموقف الأدبى.د. محمد غنيمى هلال (الفريق بين الموقف والموضوع) ص١٤.
2 - تاريخ الآداب العربية، كارل نالينو ص66 دار المعارف بمصر.
3 - انظر: الشعر العربي في العصر الجاهلي د. هدارة، ص93 وما بعدها.

كانت أخف وطأة وأكثر تحليلاً بموضوعية الدراسة نفسها، سواء كانت ظاهرة ؛ كذكر الخمر والجهر بها بعد تحريمها في صدر الإسلام، أو شيوع الجواري والمغنيات وازدهار الغناء في مكة !! أو البحث في قضايا فنية تثري الثقافة وتضيف أفكاراً جديدة عن أدبنا العربي القديم، دون الدخول في قضايا دينية أو فلسفية تبعد عن القصد. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن مضمون دراساتهم ظاهره كباطنه. إلى جانب اعتمادهم في منهجهم التحليلي لقصائد القدماء على فكر عربي وآراء نقاد عرب في كثير من الأحيان. وعلى ما يبدو أنهم لم يهتموا فقط بأشعار المشهورين من الشعراء أو أصحاب المعلقات وإنما درسوا ونقلوا وترجموا للشعراء الصعاليك أيضاً. وأكثر الظن عندهم أن أشعار الصعاليك قد جمعت ودونت في وقت مبكر، وهذا ما أشار إليه " بلاشير " بقوله:

(لا يخفى على أحد وجود رجال بين قدماء العرب كانت أخلاقهم وعوائدهم أقرب للهجمية المحضة منها لأحوال أهل ذات نظام اجتماعي متين فسموا أولئك الرجال صعاليك أي فقراء ولصوصاً معاً وكانوا يعيشون منعزلين عن نفس قبائلهم جائلين في القفار والبوادي بغاية الاستقلال طالبين رزقهم من الصيد والغصب والغزو... فكثرت فيهما الأخبار العجيبة والروايات الغريبة. وهما تأبط شراً الفهمي، والشنفري الأزدي) [1].

1 - تاريخ الآباب العربية، كارل نالينو، ص72.

أما تأبط شراً فقد حظي برعاية " باور " [1] ومعاصره " ريشر " [2] فكتبا عنه كبطل مغوار اعتماداً على أخبار حياته ونصوص شعره، على الرغم من عدم صحة نسبة بعض أشعاره [3]، وهي موضع شك قديم، ومعظم ما كتب عن هذا الشاعر لا يتعدى في معظمه ما ذكر عنه في مصادر الأدب العربي من أخبار وروايات وأقوال مأثورة عنه وعن أمه [4]، التي ينسب إليها قطعة في رثاء ابنها [5].

أما أهم ما كتب عن تأبط شراً فهو الجانب الإنساني النبيل الذي الفت إليه " جوته Goethe " – كعادته في معظم ملاحظاته – فهو يعني بالجانبة الذي قد يغفل عنه عدد كبير من النقاد الغربيين، مهتمين بفحص الروايات، واختيار ما يدعم منحاهم في التشكيك في نسبة هذه القصيدة أو تلك، دون النظر إلى ما يريد أن يعبر عنه الشاعر كهدف وجداني يأتي في المرتبة الأولى بعد التدقيق والتمحيص بدون شك. وهذا ما نلاحظه في معظم أشعار الصعاليك كسمة عامة. فقد ذكر " جوته " [6] أبياتاً من معلقة الشنفري الأزدي الذي كان معاصراً لتأبط شراً، وقيل إنه رثاه بقصيدة تنسب إليه وتدل على أنه كان رفيقه في النزال [7]. فهذا الشنفري ينقل إلينا صورة رائعة للجوع النبيل الذي تقف وراءه نفس أبية لا تقبل الهوان:

1 - ثابت بن جابر الملقب تأبط شراً G. Baur,Die arabische Held Und Diata Tabit Ben Gabir van Fahm,genant Ta abbata Sarran,S. 74 – 109.
2 - الموجز في تاريخ الآداب العربي، ريشر جـ1 / 81 وما بعدها.
3 - راجع: الحيوان، الجاحظ جـ1 / 182، جـ3 / 68.
4 - انظر: الحيوان، الجاحظ جـ1 / 286.
5 - الحماسة الكبرى، لأبي تمام الطائي بشرح المرزوقي، رقم 310.
6 - W. Van Goethe,Noten Und Abhandlundgen Zum wst östlichen Diwan.
7 - انظر: الأغاني جـ21 / ص136 وما بعدها.

أديم مطال الجوع حتى أميته   وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل
وأستف ترب الأرض كي لا يرى له   على من الطول امرؤ متطول
ولولا اجتناب الذأم لم يلف مشرب   يعاش به الا لدى ومأكل
ولكن نفساً مرة لا تقيم بي   على الضيم إلا ريثما أتحول
وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت   خيوطه ماري تغار وتفتل
وأغدو على القوت الزهيد، كما غدا   أزل تهاداه التنائف أطحل [1]

وهو جوع يماطله الشاعر كما يماطل المدين الدائن حتى يميت الإحساس به، ويأكل له تراب الأرض، وتقف وراءه نفس أبية لا تتحمل الضيم، ويقيم الكاتب مقارنة رائعة بين تلك المعاني التي عبرت عنها أبيات الشنفري، بأبيات أخرى لتأبط شراً تحمل نفس المعاني وتبلورها في صورة حماسية، شأن إحساس الصعلوك الملازم له بهوان منزلته الاجتماعية فيدفعه هذا الشعور بالخروج على العشيرة، منتهجاً لنفسه منهج القوة والإغارة والعدوان، بعد أن يفشل في قبول الذل

1 - الشنفري: لامية العرب، شرح وتحقيق د. محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، 39 وما بعدها.
راجع: لامية العرب بين الشنفري وخلف الأحمر د. حسن محمد النصيح، الدار الدولية للنشر والتوزيع 1992، ص56 وما بعدها.
وانظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف ص324 وما بعدها.
وراجع: G. Yacob,Lamyat al – Arab. Des wüstenlied Schanfaras des verbannten. Drei deutsche nachdischlungen nebst Einl Und erkle. Berlin 1913.
(كتب يعقوب عن لامية العرب للشنفري، في إطار دراسته لما نظم باللغة الألمانية، محاكاة لثلاث قصائد عربية، مع التقديم لها، وشرحها، والتعليق عليها. والترجمات الموجودة كانت من إعداد " رويس "، و " ريكرت "، و " يعقوب ". كما كتب يعقوب دراسة عن ديوان الشنفري، تتضمن ترجمة للامية العرب ولقصيدة في النسيب، توجد في المفضليات، وترجم اللامية على أساس الدراسات الحديثة ونشرها في " Kiel 1915 ". وكتب يعقوب دراسات عن الشنفري، تضمن القسم الأول منها معجم لامية العرب، مع الترجمة الألمانية والنص العربي، أما القسم الثاني فتتضمن شواهد مناظرة، وشرحها للامية العرب، وقائمة ببليوجرافية عن الشنفري:
G. Yacob,Schanfaras – Studien,I. Teil: Der wartschatz der lamya nebst Übers. Und - beigefügten text,II.

والهوان ببقائه في كنف العشيرة. فينشد الموت في صوره البشعة انعكاساً لتحديه الطبيعة في جورها وقسوتها. ولذلك نقرأ في شعرهم ذلك النزوع نحو الإرادة القوية والعزيمة الصادقة. وقد عرفوا بخشونة المظهر وعرف منهم عدد من العدائين، كالسليك ابن السلكة، والشنفري الأزدي، وتأبط شراً، الذي يقول:

ولا أقول إذا ما خلة صرمت ... يا ويح نفسي من شوق وإشفاق

لكنما عولي إن كانت ذا عول ... على بصير بكسب الحمد سباق

سباق غايات مجد في عشيرته ... مرجع الصوت هداً بين أرفاق

عاري الظنابيب، ممتد نواشره ... مدلاج أدهم واهي الماء غساق

حمال ألوية، شهاد أندية ... قوال محكمة، جواب آفاق

فذاك همي وغزوي أستغيث به ... إذا استغثت بضافي الرأس نفاق

كالحقف حدأه النامون قلت له ... ذو ثلتين وذوبهم وأرباق [1]

ويقابلها الكاتب بأبيات أخرى لأبي خراش الشاعر، فيتعرض لوصف الجوع وما يتبعه من آلام، ويصور نفس الجانب الإنساني النبيل من هذه الجهة التي قلما يلتفت إليها الدارسون وبخاصة في دراسة شعر الصعاليك. فالشاعر حريص على الصبر والقناعة والإيثار، من أجل الاستمتاع بحياته التي ارتضاها لنفسه، يراها كحياة كريمة، لا ذل فيها ولا هوان، إذا قيست بحياته بين العشيرة التي نبذته. فإذا أُذِلّ الشاعر أو أهين فالموت أولى له وأكرم، حيث يقول:

وإني لأثوى الجوع حتى يملني ... فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي

---

1 - المفضليات: المفضل الضبي، بتحقيق: احمد محمد شاكر عبد السلام هارون، ط. سابعة، دار المعارف 1983م، ص28 وما بعدها.

وأغتبق الماء القراح فأنتهي إذا الزاد أمسى للمزلج ذا طعم

أرد شجاع البطن قد تعلمينه وأوثر غيري من عيالك بالطعم

مخافة أن أحيا برغم وذلة وللموت خير من حياة على رغم [1]

ونخلص من هذه المقارنة إلى وجود قاسم مشترك ربما حرص الشعراء الصعاليك على اختلاف مشاربهم وطوائفهم، على الولوج إلى داخل النفس وسبر أغوارها، والتعبير بدقة عما يعتمل فيها من لمحات إنسانية. (ويلاحظ في هذا الجانب الذاتي من الشعر الجاهلي الصدق الإنساني في التعبير وبعده عن تهاويل الخيال، وتصويره لجوانب مختلفة من النفس البشرية في حالاتها المتباينة، وبساطة الألفاظ والتراكيب التي تنبئ بعدم التكلف والجهد الفني، وهذا النوع في التجارب الإنسانية يدل على أنها لا تنتظم في نهج مرسوم. كما نرى في مقدمات القصائد من وصف الأطلال وغزل تقليدي ووصف الرحلة والراحلة، بل ينتظمها اتجاه إنساني عام يؤلف من جزئيات التجارب المختلفة صورة الإنسان العربي في العصر الجاهلي بمشاعره وعواطفه وآرائه المختلفة. وهذه الصورة لا تختلف كثيراً عن صورة الإنسان في أي عصر لأنها واقعية حية [2]، وأغلب الظن أن هذا التفسير ينطبق تماماً على محاولة الكاتب الألماني " جوته " في ملاحظاته على شعر الصعاليك وهو التأكيد على الجانب الإنساني في قصائدهم التي تميزت إلى جانب جدتها وطرافتها بعناصر وسمات دفعت بها إلى الجودة والتميز وسط أساطين الأدب وفطاحل الشعراء في هذا

1 - الأغاني، للأصفهاني، ج21 / ص60.

2 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. محمد مصطفى هدارة، ص34.

العصر. وإن كنا لانعدم محاولات أخرى عند

" عروة بن الورد " فقد كان يغير ليكسب فيوزع على الفقراء الذين يلوذون به في سنى الجدب والجفاف وهو الذي يقول:

إني امرء عافى إنائي شركة | وأنت امرء عافى إنائك واحد
أتهزأ منى أن سمنت وقد ترى | بجسمي مس ألحق، والحق جاهد
أقسم جسمى في جسوم كثيرة | وأحسو قراح الماء، والماء بارد [1]

والشعراء والصعاليك برغم فقرهم أجواد. حتى ليضرب المثل بهم في الكرم " كل صعلوك جواد ". وعلى ما يبدو أن عروة كان ينتمي إلى قبيلة " عنترة الشاعر " أي قبيلة عبس. وواضح من الروايات التي لقيته بعروة الصعاليك. ما يدل على أنه كان ذا مكانة مرموقة بين الشعراء الصعاليك. وكانت شخصيته عند اللغويين في القرن الثاني والثالث للهجرة نموذجاً للفارس البدوي المغامر الذي يغزو. ويطعم الفقراء. ويقف إلى جانب الضعفاء. وكان الخليفة المنصور أحد المعجبين بعروة [2]. هذا ما وصف به " شفارتز Schworse " [3] الناقد الألمانى.عروة بن الورد.وكتب عنه وعن حياته.وتعرض لبعض النواحى الحياتية التى يتعرض لها مثل هؤلاء الشعراء فى تلك الصحراء المترامية.وما تتطلبه حياة الصعلوك من شجاعة وجرأة وقوة جسد تعينهم على الغزو والإغارة والسلب. وقد تميزوا فى هذا بنزعتين: نزعة

---

1 - ديوانا عروة بن الورد والسموأل. ص38.

2 - انظر: الأغاني جـ3 / ص83 وما بعدها.

3 - P. Schwarse in: OLZ / 1930 / Col. 458 – 460.

الألمانية. كتب شفارتز تعليقه على بعض الجوانب الإنسانية فى شعر عروة بن الورد بمجلة الاستشراق -

إنسانية نبيلة تمثلت فى عروة بن الورد الذى كان يقتص للفقراء من الأغنياء،ويغيز عليهم ليحدث بعض التعادل بين الطبقة المطتفية والطبقة المعوزة. ويحاول أن يحقق لوناً من العدالة الاجتماعية فى مجتمع تعمّه قيم القبيلة والعصبية. ونزعة أخرى عدوانية تمثلت فى شعر تأبط شراً والشنفرى الأزدى،حيث يقتلون للقتل،وهذه النزعة تمثل لوناً من تمرد لا يميز بين الأهداف،وأغلب الظن أن مرده ألم بالغ وحقد دفين على مفهوم القبيلة والتجمع الإنسانى الذى تخلى عنهم وتركهم يواجهون مصائرهم فى الصحراء المهلكة وحيدين. والتشرد سمة من سمات حياة الصعاليك بها عرفوا واشتهروا،ولذلك عرفوا الصحراء معرفة جغرافية دقيقة،وخبروا شعابها ومتاهاتها وحيوانها. لقد درج الشعراء الصعاليك على الافتخار بخاصية الاهتداء وسط هذه الصحراء القاحلة والمفاوز الجرداء. وفى ذلك يفتخر عروة بمقدرت على الاهتداء فى الفلاة الغامضة المخوفة التى لا يعتسفها معتسف من غير أن يستشير أو يستعين بأحد:

وغَبراء مخشىٌّ رَداها مخوفة   أَخُوها بأسبَاب المَنايا مُغَرَّرُ
قطعتُ بها شكَّ الخِدج ولم أقلْ   لخيابةٍ هَيَّابةٍ كيف تأمُرُ
تداركَ عوذا بعد ما ساءَ ظنُّها   بما وان عِرْقٌ من أسامة أزهرُ[1]

ومن هذا المنطلق اشتهر صعاليك بعض المناطق الجبلية بالشعراء العدائين،وقد أفرد البحترى فى حماسته باباً " فيما قيل فى الفرار على الأرجل " منها ثمانى مقطوعات لأربعة من الصعاليك. وتعرض

1 - ديوانا عروة بن الورد والسموأل،ص٩.

الكاتب لصورة الجوع التى رسمها الشنفرى الأزدى فى لاميته معبراً عن صورة نفسية كاملة – نفس الرأى " لجوته " – تشى بخبرات الشاعر ومعاناته.وبتلك الألوان التشبيه والتمثيل والتصوير كفيل أن يلحق فحسب بل من أعماق تجاربهم المرة وخوفهم وعذابهم وحياتهم القلقة التى لا تقر. فأبو خراش اهتزاز ثوبه البالى فى أثناء عدوه بانتفاضه الحمى:

فعدَّيتُ شيئاً والدَّريسُ كأنَّما   يُزعزِعُهُ وِرْدٌ من المُوم مُرْدِمُ[1].

ومن قبيل هذا اللون أيضاً ما ذكره تأبط شراً فى وصفه لحظة انفلاته مسرعاً فى إحدى غاراته فيقول:

ليلةَ صاحُوا وأَغْرَوْا بى سِراعَهُمُ   بالعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابن بَراقِ
كأنَّما حَثْحَثُوا حُصاً قَوادمُهُ   أو أمَّ خِشْفٍ بِذِى شَثٍّ وطُبَّاقِ
لا شئَ أسرعُ منىَ ليس ذا عُذَرٍ   وذا جناح بجنب الريد خفاق
حتى نَجَوتُ ولَمَّا يَنْزِعُوا سَلَبِى   بواله من قبيض الشد غيداق[2]

ويمتلئ شعرهم بأساليب يظهرون من خلالها دوافعهم فى التصعلك.ويظهرون مرارتهم من خلع قبائلهم أو تخليهم عنهم. ويدعوهم الإباء إلى أن يلتمسوا فى حياة التشرد مزاياهم،وبدائل عن قومهم وأهليهم. فالصحراء منازلهم وكتابهم المقروء.يعرفون مداخلها ومخارجها ومعالمها.ويعرفون وحشها.ويألفون مخاوفها.

---

1 - شرح ديوان الهذليين.القسم الثانى ص١٤.
2 - المفضليات.ج ص.
- انظر: الأغانى ج ١ / ٥.(الأعلم الهذلى يتحدث عن سرعة عدوه...).
- وراجع حماسة أبي تمام.ج1 / 48 (صورة نادرة لتأبط شراً وهو يسابق الريح في عدوه):

ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي   بمنخرف من شدة المتدارك

- وراجع: الشعر والشعراء ص214 (أخبار السليك بن السلكة في بني كنانة....).

ولامية العرب للشنفرى خير دليل على هذه المعاني. فهي تمتلئ بصور هذه الغلوات في بردها المهلك وحرها القاتل،ويصور وحش الصحراء الذي يتخذ منه الشاعر ما عرف وعاين وعايش. وصورة الذئاب الجائعة صورة لا يقدر على إتقانها ومعرفة دقائقها إلا خبير عاش بينهما،وعرف خصائصها،وبرزت عنده دوافع هذا الصنف من الحيوان في جوعه الذي وصفه الشاعر وصفاً رائعاً خرج عن حدود اللوحة الصامتة إلى لوحته متحركة تعكس ما في البيئة من حيوان هذه الصحراء الممتدة حتى صار رفيقه وأليفه،حيث يقول:

وأغدوا على القوت الزهيد كما غدا   أزل تهاداه التنائف أطحل
غدا طاويا يعارض الريح هافيا   يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه القوت من حيث أمه   دعا فأجابته نظائر نحل
مهلهلة شيب الوجوه كأنها   قداح بكفى ياسرتتقلقل
أو الخشرم المبعوث حثحث دبره   محابيض أردهن سام معسل
مهرته فوه كأن شدوقها   شقوق العصى كالحات وبسل
فضج وضجت بالبراج كأنها   وإياه نوح فوق علياء ثكل
وأغضى وأغضت واتسى واتست به   مراميل عزاها وعزته مرمل
شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت   وللصبر إن لم ينفع الشكوُ أجمل
وفاء وفاءت بادرات وكلها   على نكظ مما يكاتم مجمل[1]

وهذه الشريحة أو اللوحة أعظم وأغنى لحظات قصيدة الشنفري

---

1 - أعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري، والمبرد، القسطنطينية، 1300 هـ ص18 وما بعدها.

راجع: نشيد الصحراء لمحمد بديع شرف، بيروت 1964م.

وانظر: لامية العرب بين الشنفري وخلف الأحمر د. حسن محمد النصيح.

لأنها تكثف وتجمع كل ما يعانيه الصعلوك من قهر وجوع وانتقال عن مجتمع ظل في حنين دائم إليه، وقد اختار الذئب لشبهه بالصعلوك، وأضاف إلى الذئب صفة ملازمة له وهي الجوع ؛ فالذئب الجائع الذي يبحث عن القوت الزهيد فلا يجده، وهذا شأن الصعلوك في تلك الصحاري الشاسعة، وفي الأبيات تمتزج الشخصيتان الذئب والصعلوك فلا نستطيع التمييز بينهما، فأكنهما شخص واحد، فلكل منهما الهموم نفسها والهدف نفسه، فقد غدا يقطع الشعاب بحثاً عن هذا القوت فلم يجده، ونادى وردت عليه ذئاب جائعة مثله، وكانت نحيلة تترنح من شدة الهزال، والجوع، وبدأت تشكو وتضج، ثم قررت أن تصبر لأن الصبر أجدى عندما لا تجدى الشكوى وكظمت غيظها، وهذا هو شأن الصعاليك، فحالها حال الذئاب وحال الذئاب حالهم. إن وصف الذئاب في لامية الشنفري ليس بغريب على شعر الصعاليك فقد تعودوا ذكر الحيوان في شعرهم وقلما تخلو قصيدة من قصائدهم من وصفه، فهو شريك وحدتهم ووحشتهم. فنجد في شعر عروة بن الورد وصفاً لصفوفو من الحيوان من بينها الذئب والأسد، ووصف الأسد يفوق وصف الذئب روعة وجودة، فقد تعرض لوصف حجم الأسد، وسعة صدره، وقوته، وصوته، وتحفزه، وسرعة إجهازه على فريسته، بقوله:

تبغاني الأعداء إلى دم	وإما عراض الساعدين مصدرا
يظل الآباء ساقطاً فوق متنه	له العدوة الأولى إذا القرن أصحرا

كـأن خـوات الـرعـد رز زئـيره   من اللاء يسكن الغريف بعثرا [1]

كما يرسم الأعلم الهذلي صورة واضحة لضبع كبيرة الحجم، مسننة، غليظة الرقبة ممتلئة الرجلين، لها شعرات خلف ظلفها وبياض حول أرجلها أشبه بخلاخيل على أرجل آدميات:

عشنزرة جواعرها ثمان   فويق زماعها خدم حجول [2]

يبدو غريباً لبعض المستشرقين الذين لم يخبروا مثل هذا النوع من التآلف الاجتماعي الذي تفرضه بعض العادات والتقاليد القديمة.

فغريزة الحب والألفة تولد بالفطرة في النفس البشرية بدليل أن عدداً كبيراً من مراثي الحيوان انعكست بشكل مباشر على العصور التالية، فارتقت إلى آفاق معنوية، لم يألفها الشاعر القديم، إلا أنه كان يعرفها وحاول أن يبرزها بشكل آخر في أثناء تصويره الدقيق لحيوانه الملازم له.

وهذا ما أيده " إيفالد فاجنر " في حديثه عن العلاقة بين الإنسان والحيوان في الشعر العربي. على عكس ما أبداه " فيدرمان Wedermann " في مقالته [3] التي نفى فيها، أن تكون هناك علاقة قائمة بين الإنسان العربي القديم وحيوانه بقوله: (لم يتبين لي في معظم الأشعار التي هي من أصل عربي أية ملحوظة عما إذا كان هناك علاقة بين الإنسان والحيوان في الشعر العربي القديم، ولا توجد شخصية

---

1 - ديوان عروة بن الورد، ص55 وما بعدها.

2 - شرح أشعار الهذليين جـ1 / 63.

3 - E. Wiedermann: Aufsatze zur Arabschen wisscnschafts Geschichte. II. Hildesheim.1970 IV. Beziehungen zwrischen Tier und Mensch S. 368.
" العلاقة ما بين الإنسان والحيوان في الشعر العربي القديم " فيدرمان.

مثل هذه كما يوجد عندنا في الأساطير الألمانية) [1].

وبرغم النماذج العديدة التي ذكرناها آنفاً، فإن هذا الرأي لا يستند في فحواه على أسس وقواعد نقدية سليمة ؛ على الرغم من وضوح هذه العلاقة وغزارتها في الشعر القديم. كما نتبين أصالة هذا الارتباط بجذوره الأولية في البيئة العربية التي – من طبيعتها – تجمع بين الإنسان والحيوان، وليست (متأثرة بتأثير خارجي) [2] على حد قول " فيدرمان ". حتى إن موضوع الأسطورة الذي أشار إليه الناقد الألماني موجود بصورة واضحة عند تأبط شراً[3]،وعدد من الشعراء الجاهليين بصورة طريفة وعميقة في نفس الوقت.

---

1 - المقالة: ص368.

2 - المقالة السابقة: ص368.

3 - راجع: الشعر العربي في العصر الجاهلي،د. محمد مصطفى هدارة،ص 237 وما بعدها.
وانظر: الحيوان،الجاحظ،ج 4.
وانظر: أساطير العرب قبل الإسلام،محمد عبد المعين خان القاهرة 1937 م.
وراجع: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي – دراسة نقدية -: عبد الفتاح محمد أحمد دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع،ط. أولى 1408م هـ - 1987م.

في موضوعات الشعر الجاهلي

المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي

يقول ت. س إليو: " الطريقة الوحيدة الجدية لإثارة أي شعور معين أبعد من مجرد الشعور الجسدي هي استدعاء الصور المرتبطة طبيعياً بهذا الشعور... لأن الانفعال لا يوجد، أو يصبح محسوساً وفعالاً فينا، إلا أن يلاقي التعبير عنه في اللون أو الصوت أو الشكل أو فيها جميعاً " (1).

إذن فالأطلال التي انفعل بها الشاعر الجاهلي وصورها في شعره لم تكن مجرد صور خارجية مادية تطابق نفس الشاعر المحزونة بوحشتها وحسب، بل كانت انفعالاً نفسياً ينبعث من دافع الشوق واللهفة والغيرة، لأن الانفعال في الشئ يؤدي إلى الغيرة عليه.

وإذا جاز لنا القول بأن الشعراء القدماء تعمدوا خلو هذه الديار من سكانها بعد رحيل أحبتهم عنها، فإن هذا يفسر تجوالهم النفسي حولها، وحرصهم الشديد على إشاعة جو من الرهبة بصبغة انفعالاتهم النفسية الحزينة. لقد حاول الشعراء أن يخلعوا على صور أماكن أطلالهم نزعة انفعالية خاصة تميز كل شاعر عن غيره.

---

1 - تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه، د. حسام الخطيب، ص464.

وكان هذا النهج الفني (أشبه ما يكون بطقس سحري يخشى أي شاعر على نفسه مغبة إهماله أو الخروج عليه) [1].

إن معظم ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي يبتدئ بواحدة من المقدمات التالية: المقدمة الطللية وهي أشهرها على الإطلاق، والمقدمة الغزلية أو وصف الظعن، أو بكاء الشباب، أو مقدمة الفروسية أو الطيف، أو وصف الليل، أو الشكاية من الأقارب والرفاق، أو المقدمة الخمرية [2].

فإذا ما أخذنا في الاعتبار تشدد ابن قتيبة بقوله " إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق... " فإنه يمكن تفسير ذلك على جانب آخر؛ بنفس مكونات الفكرة السابقة مضافاً إليها الشعور النفسي الحزين الذي يغطي الحدث مهابة وجلال، إلى جانب ما تثيره الدمن الخوالي، والديار والأماكن في نفس صاحبها، وهذا الاتجاه سلكه عدد كبير من شعراء الجاهلية واستغلوه أحسن استغلال. وهذا ما لاحظه " فيرنر كاسكل " الناقد الألماني وأشار إليه في كتابه: " القدر في الشعر العربي القديم "، بقوله: إن بكاء الأطلال الذي تبتدئ به القصيدة عند الشعراء هو في حد ذاته نوع من الرثاء [3]، فملاحظة " كاسكل " أعمق من إشارة ابن قتيبة إذا أخذنا في الاعتبار الفارق الزمني، وحرص القدماء على إظهار القواعد الأساسية والمؤثرات الخارجية ومظاهرها

1 - الشعر العربي في العصر الجاهلي د. هدارة ص11.

2 - انظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي د. حسين عطوان ص116 وما بعدها.

وراجع: دراسات في الشعر الجاهلي، د. يوسف خليف، ص123 وما بعدها.

3 - W. Caskel: Das Schicksal in der altorabischen Poasie,leipzg.1926. S. 46.

لدى الشاعر القديم.

وكما سبق أن ذكرنا في مقدمة الفصل الأول عن الطلل أن امرأ القيس قد سبق عصره في ابتكار طائفة من المقدمة الطللية وتقاليدها، ومهد الطريق لمن جاء بعده كطرفة وغيره.

وزهير بن أبي سلمى، وقف عليها، وتذكر أم أوفى، ورأي آثار الديار كآثار الوشم في المعصم، وهي صورة تؤكد ما ذهب إليه " كاسكل "، برغم أن زهيراً لم يعرض لنا حزناً معلكاً بل صور لنا انفعالاته بما يتناسب وشيخوخته من هدوء العواطف وسموها بقوله:

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم [1]

وتكتمل عناصر الصورة النفسية في المقدمة الطللية بذكر الماديات التي تشير إلى تغلغلها في النفس وموقعها في الوجدان حول أطلال الحبيبة الراحلة: بقاياها المقفرة، النؤى والأثافي وأوتاد الخيام.. وفيها من آثار الحياة الماضية الآهلة بأصحابها... وهي الآن تغطيها الرمال فتخفي معالمها، وتهب عليها الرياح فتظهر هذه المعالم والرسوم. أما ذكر الحيوان الوحشي الآمن في هذا المكان الموحش وكل هذه الآثار الحزينة، فيرجع " إيفالد فاجنر " الفضل في انتشارها إلى الشعراء الهذليين، ولكنه عاد فقصرها على المرثية.

واستشهدوا بأبيات لامرئ القيس في وصف الفرس، على الرغم من وجود أبيات أخرى لعنترة في وصف فرسه داخل إحدى المعارك، يبرز

---

1 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: للإنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون طبعة رابعة، دار المعارف 1400هـ / 1980م، ص240 وما بعدها.

فيها الجانب النفسي بوضوح، في قوله:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم | يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عنتر والرماح كأنها | أشطان بئر في لبان الأدهم
ما زلت أرميهم بثغرة نحره | ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه | وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى | ولكان لو علم الكلام مكلمي [1]

ولكن أعتقد أن شبهة الانتحال التي صاحبت هذه المعلقة وبخاصة مقدمتها الطللية جعلت النقاد الألمان يعزفون عن الاستشهاد بها على الرغم من وجود دراسات عديدة عن عنترة وأشعاره في كتاباتهم ومؤلفاتهم [2].

كما كان خلو كتب علماء الحيوان المشهورين أمثال الجاحظ من الاستشهاد بذكر الحيوان عند عدد من الشعراء القدماء أمثال

1 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص358 وما بعدها.

2 - راجع: R. Jacabi,Studien zur Poetihe.

- كتبت عنه ياكوبي، في دراستها في فن الشعر العربي وأشارت إلى وجود رسالتين جامعيتين عن عنترة.

(أ) الأبنية الصرفية في ديوان عنترة، من إعداد عبد الحميد الأقطش مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1978م.

(ب) ديوان عنترة، معجم ودراسة دلالية، من إعداد صبري إبراهيم السيد، مقدمة إلى كلية البنات جامعة عين شمس بالقاهرة سنة 1979.

وقد قامت المؤلفة بترجمة الأخير. وترجع السمات الأساسية لسيرة عنترة إلى المادة القصصية عن حياة عنتر في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني. وبمضي الوقت حدث لهذه المادة إضافة أو تعديل. وتقول المؤلفة: إنها ثلاث سمات أساسية: فهو بطل مغوار لا يقهر، وعاشق وفي مخلص، وشاعر فحل. نسجت حولها أقاصيص مغامرات متنوعة في روايات مختلفة. أم ثمة حقائق تاريخية من الجاهلية حتى الحروب الصليبية تتضح من خلال أحداث السيرة. وتثبت أن السيرة ظلت تتطور حتى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ثم استقر شكلها واستمر إلى عهد قريب. هناك رواية حجازية ورواية شامية ورواية عراقية للسيرة. طبعت الرواية الأولى بالقاهرة 1306 – 1311 في 32 مجلداً، أما الروايتان الآخريان فيبدو أنهما يقومان على رواية منسوبة للأصمعي، فقد طبع في بيروت 1869 – 1871، ثم 1883 – 1885، في ستة مجلدات.

- قارن: هارتمان، سيرة عنتر في دائرة المعارف الإسلامية، (الطبعة الأوروبية الأولى جـ1 / 379).

الشنفري وغيره، يجعلنا نشك – حتى نحن – في نسبتها لصاحبها.
أما خلو قصائد الصعاليك من المقدمة الطللية عند أغلبهم واستبدالها بمقدمات أخرى، حيث لا يظهر فيها الشاعر متهالكاً على ديار محبوبته، بل تظهر فيها المرأة حريصة على فارسها، وتدعوه إلى المحافظة على نفسه، فيتركها إلى عالمه الجديد. ومعظم تفسيرات النقاد الألمان أمثال:"جولد تسيهر"[1] و " إيفالد فاجنر " [2] وتلميذه " زيدن شتكر " [3]، فتتفق مع آراء العرب النقاد – برغم زعم بعض الرواة العرب أن المقدمة الطللية قد سقطت – ونراهم يرجحون خروج الشاعر الصعلوك على التقاليد الموروثة في القصيدة الجاهلية بشكل متعمد، أما بعضهم فقد زاد عليها القلق النفسي الذي يساور الشاعر وانعكاس ذلك على أبياته انعكاساً يتفق وطبيعة النفس البشرية.

كما تعرضت آراء النقاد الألمان لظاهرة هامة في مقدمات المعلقات، وهي ظاهرة مخاطبة الرفيقين، وكان هناك شبه اتفاق فيما بينهم – على عكس اختلاف نقادنا العرب في تفسير هذه الظاهرة – بأن هذا الاستدعاء لوجود الرفيقين إنما هو نوع مما تفرضه البيئة الصحراوية الموحشة، كما أشار " فاجنر "[4] إلى أهمية المخاطبة كنوع من إشاعة الطمأنينة داخل النفس مع اختلاف أدوات الخطاب فيها، وأضاف إليها

---

1 - راجع مقالته " ملاحظات على شعر الرثاء القديم " ص 183.
2 - انظر: إيفالد فاجنر: الشعر العربي القديم، المجلد الأول، ص122 وما بعدها.
3 - وراجع: الشمردل بن شريك (رسالة دكتوراه غير منشورة) ص82 وما بعدها. معهد الدراسات الشرقية بجيسن 1983م.
4 - الشعر العربي القديم: إيفالد فاجنر ص135 وما بعدها.

" رودو كاناكس " [1] في كتابه " الخنساء ومراثيها "، صفة التلازم والمصاحبة، كعادة الشعراء القدماء في إخضاع كل مظاهر الطبيعة لمواقفهم النفسية.

أما الجديد الذي التفت إليه " فيرنر كاسكل " [2] إلى جانب ما سبق، فهو أن الشاعر الجاهلي لديه ولوع باستعراض مهاراته الفنية واستدعاء لشتى الصور، لإشاعة نوع من المحادثة، التي اعتبرها ميزة تخص الشاعر الحضري دون الشاعر البدوي القديم، ومعظمهم استشهدوا بمعلقة امرئ القيس التي يخاطب فيها الرفيقين بقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل [3]

أما الرأي الذي شمل كل هذه التفسيرات، فكان رأي الناقد الألماني " بروينلش " [4] في مقالته بمجلة الإسلام العدد 24 لسنة (1937م)، وعنوان هذه المقالة " محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، إلا أنه عاد ونفى كل ذلك بمحاولته الإشارة إلى موضوع الانتحال الذي صاحب الشعر العربي القديم ومحاولة تدوينه، فعلى الرغم من اعتقاده بأن الوقوف على الأطلال كان ظاهرة جاهلية تستحق الوقوف عندها، نظراً لانتشارها في معظم الشعر العربي القديم، وحرص الشاعر على الاستهلال بها " بشكل عقائدي " على حد تعبيره، إلا أنه أرجع مخاطبة الشاعر لأصحابه في القصيدة، إلى تفسير أو

---

1 - الخنساء ومراثيها: رودو كاناكس، ص84 وما بعدها.
2 - القدر في الشعر العربي القديم: فيرنر كاسكل، ص170 وما بعدها.
3 - راجع: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي ص46 (تقديمه لامرئ القيس في استيقاف صحبه).
4 - المقالة: ص201 وما بعدها.

. تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال مستنداً في ذلك إلى آراء " ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء " من القديم، في قوله: " الشعراء بالطبع مختلفون فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء ومنهم من يسهل عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل " [1]. ومن الحديث ؛ ما أشرنا إليه آنفاً حديث طه حسين في كتابه " الشعر الجاهلي " الصادر في القاهرة سنة 1926م، في قوله (ومن هنا نستطيع أن نقول مطمئنين إن مؤرخ الآداب العربية خليق أن يقف موقف الشك – إن لم يقف موقف الإنكار الصريح – أمام هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين، والذي هو في حقيقة الأمر تفسير أو تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال) [2].

وواضح أن الناقد الألماني " برويتلش Bröunlich " [3] لم يستطع الربط بين ما أراده ابن قتيبة، وذهب إليه طه حسين، وأغلب الظن أن الناقد لم يفطن إلى ما أورده ابن قتيبة في كلامه عن الشعر والشعراء وبيئاتهم واختلاف طبائعهم وبالتالي موضوعاتهم، وإن كان الأرجح أنه يريد الربط بين التباين في الأشعار وعدم القدرة على مجارات الأنواع الشعرية بموضوعاتها كمدخل في التشكيك على قدرة الشاعر الجاهلي على النظم في كل الأغراض، وصولاً بهذه

1 - المصدر: ص14.
2 - في الشعر الجاهلي د. طه حسين، ص104.
3 - E. Bröunlich: Versuch einer literorgeschichtlichen Betrochtungsweise altarabischer Poesien.
(محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم) مقالة في مجلة الإسلام العدد 24 لسنة 1937م، ص ص: 201 – 269.

الجزئيات إلى الأعم الأشمل من قول طه حسين في الشعر الجاهلي والتشكيك فيه بكليته.

وإجمالاً للقول في هذه المحاولات النقدية التي اهتمت بالمقدمات الطللية كموضوع للشعر الجاهلي، فهي في حقيقة الأمر لم تأت بجديد في هذا الميدان الذي اجتهد فيه نقادنا العرب القدماء سواء من حيث الطبائع أو البيئة أو الموضوع. وكلمة " الطبائع " تعني عند الجرجاني الصلة بين مزاج الإنسان ولغته، وجلا هذه الفكرة بوضوح. فقد لاحظ القاضي الجرجاني أن شعراء العرب يختلفون عن بعضهم بعضاً: " فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره " [1] ثم استنتج أن مرد ذلك إلى " اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته "[2].

وهذه ملاحظة هامة تدل على أن الجرجاني لم يكن ناقداً محدود الأفق، ينظر في اللفظ والعبارة، وسلامتهما فقط، بل يتجاوز هذه الحدود الضيقة إلى الدلالات الإنسانية، والظواهر النفسية. أما البيئة وأثرها في لغة الشعر فأمر لاحظه نقادنا قبل الجرجاني، وجاء هو فأبرزه. وهو موضوع شغل النقاد الغربيين وبخاصة الألمان بعد الجرجاني بقرون.

1 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص17.
2 - المصدر نفسه ص18.

وقد عبر ابن سلام الجمحي عن إيمانه بأثر البيئة في لغة الشعر، بأن ضرب المثل بعدي بن زيد، وكيف أنه عندما سكن مراكز الريف، وعاش في الحيرة في كنف النعمان بن المنذر لأن لسانه، وسهل منطقه، وأخذ يرى عبارات نجد ثقيلة [1].

وواضح أن كلام النقاد الألمان عن الشاعر امرئ القيس ومقدماته الطللية التي يعزون الابتكار فيها إلى أنه حضري، ما هو إلا ترديد لما قاله نقادنا القدماء، ولكنه ترديد يزاد عليه نظرتهم -- في بعض الأحيان -- التشككية في الأدب العربي القديم، ويلاحظ أن أمثلتهم وشواهدهم التي يستدلون بها تأتي من نفس الجانب الذي إن دلّ على شيء، فإنما يدل على حرص النقاد العرب وتجنبهم لكل ما هو مشكوك فيه رواية ونقلاً، وتجشمهم عناء البحث عن الأصيل المنقول عن الثقات من رواة الأدب والقائمين على تدوينه.

1 - طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص117.

النسيب في الشعر الجاهلي

التفت النقاد الألمان لظاهرة استخدام الشاعر الجاهلي لغرض النسيب، وسط قصائده، أو مقدمة لها، او مقترناً بغرض آخر، والأخير هو الذي ركزوا عليه بشكل يحسب لهم لا عليهم. وقد شغل النقاد الألمان بمثل ما شغل النقاد العرب من ارتباط الغزل والنسيب والتشبيب في القصيدة الجاهلية. واهتموا بدراسته كظاهرة نفسية ذاتية وترجمة لأحاسيس الشاعر القديم تجاه محبوبته. وبنفس المعنى الذي أكده " ابن رشيق " بقوله: " والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد... وأما الغزل فهو إلف النساء، والتخلق بما يوافقهن " [1] واعتبر ابن سيدة هذه الألوان الثلاثة بمعنى واحد [2]، وكذلك اعتبرها ابن سلام ذات معدن واحد، ومعنى واحد، ولا يعدو الاختلاف بينها معنى المرادفة [3] واللون الأساسي في الغالب هو فن الغزل يرتبط به من جانبيه النسيب والتشبيب كصفتين متلازمتين له. وأياً كان المفهوم لهذه الألوان الثلاثة وما تبرزه من دلالات وضحت في الدراسات النقدية التي تناولت هذا الموضوع سواء من الناحية البيئية

1 - العمدة لابن رشيق جـ2 ص117.
2 - انظر: المخصص لابن سيدة، جـ4 من السفر الأول ص54 وما بعدها.
3 - راجع: طبقات فحول الشعراء ص545.
انظر: نقد الشعر قدامة بن جعفر ص134 فصل (نعت النسيب).

أو النفسية، ومدى ارتباطهما بعواطف الشاعر وأحاسيسه تجاه موضوعه الشعري، فإن المعول في دراستنا استخدام الشاعر الجاهلي لهذا الغرض سواء كان مشتغلاً أو مقترناً بفن آخر، مع الآخذ في الاعتبار أن استخدام الشاعر لبعض صور الغزل والنسيب والتشبيب، تخضع لمقاييس عديدة اهتم بها نقادنا العرب، القدماء والمحدثون على حد سواء.

فمن الآراء التي حاولت تفصيل ذلك دون الولوج إلى جزئيات تفصيلية، رأى " ايفالد فاجنر " في حديثه عن الغزل مستقلاً: النسيب هو فن ذكر المرأة وتصوير الشعور تجاهها، دون أن يكون ذلك غرضاً مستقلاً في الشعر، فإذا استقل سميناه غزلاً. والشاعر القديم يقف بالأطلال فيتذكر محبوبته ويستدعي ذلك وصف عاطفته تجاهها. وربما يختلف نسيب الشعراء في معلقاتهم طولاً وقصراً، فامرؤ القيس على سبيل المثال أعلن حزناً لم نألفه في معلقة أخرى، وكأنما كان يبحث عن الصورة المثالية لذلك العاشق الذي فارقته محبوبته، فعمل على تتمة الصورة بالبكاء المهلك عليها، مع أنها صورة تجافي ما نلحظه في بقية المعلقة، وما نعرفه من الروايات المختلفة عن الشاعر وكثرة تنقله بين النساء [1].

على أن المستشرق الألماني " فاجنر " عاد واعتبر أبيات امرئ القيس التي يقول فيها:

ألا رب يوم لك منهن صالح   ولاسيما يوم بدارة جلجل

1 - انظر: ملاحظات على الشعر العربي القديم، ايفالد فاجنر، ص128 وما بعدها.

ويوم عقرت للعذارى مطيتي | فيا عجباً من كورها المتحمل
فظل العذارى يرتمين بلحمها | وشحم كهداب الدمقس المفتل
ويوم دخلت الخدر، خدر عنيزة | فقالت، " لك الويلات إنك مرجلي "
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً | عقرت بعيري، يا امرأ القيس، فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه | ولا تبعديني من جناك المعلل [1]

من التشبيب. وأعتقد أن هذا التصوير يتحقق وتفسير نقادنا العرب للعلاقة بين المفردات الثلاثة. وهي صورة تماثل ما وجدناه عند " بيتر هاين " في حديثه عن الخمريات وعلاقتها بفن الغزل. في مقالته التي نشرت بمجلة عالم الشرق، العدد 13 لسنة 1982م، بعنوان: " أفكار عن إحدى موضوعات الشعر العربي القديم " [2].

كما يشير " بروينلش " لوصف طرفة لمحبوبته بهذا الشكل الحسي، في تشبيهه لها بالظبي، ووصف فمها المبتسم فيراه كأقحوان متفتح، كما يستعير من الشمس وهجها الساطع ليصف أسنانها وبريقها وحسن وجهها النقي، في قوله:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن | مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد [3]

ويصف عمرو بن كلثوم المحبوبة بنفس الطريقة السابقة إلا أنها تخلو من السمات الحضارية إلى جانب الوصف المادي الصريح. وقد لا يختلف هذا الوصف كثيراً عن وصف طرفة لناقته ؛ فهو يصف ذراعيها وقامتها وردفيها وساقيها. ومثل هذا الرأي جدير بالمناقشة

---

1 - ديوان امرئ القيس، ص112 وما بعدها.
2 - المقالة ص114 وما بعدها.
Peter Heine: Uberlegungen zu einem Motiv der arabischen dichtung.S. 114 -.
3 - شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص171.

على اعتبار أن هذا الوصف قد يصدر في كل ذلك عما تعارفه المجتمع الجاهلي، وما ارتضاه من قيم في الجمال، وقد يزيدها الشاعر بخياله المجنح حتى تصل بمبالغاتها إلى حد الكمال في بعض الأحيان.

وانتقال هذه الصورة الغزلية من الإنسان إلى الحيوان يكمن في عنصر البيئة التي احتوت الاثنين معاً بشكل جعل الكلام عنهما شيئاً واحداً. فإن صحت هذه المحاولة في تبرير انعكاس الصفات الغزلية التي كان الشاعر يحرص على وجودها في حضرة محبوبته ويغالي في تصويرها في أثناء غيابها ؛ وانتقالها إلى وصف الناقة أو الفرس، فهذا يرجع إما لمكانة الحيوان عند الشاعر القديم، وهذا كثير في الروايات، وإما لعدم مقدرة الشاعر على التنويع في مفرداته وصوره وأخيلته. وهذا وارد عند كثير من نقادنا العرب القدامى.

ففي هذا الصدد أفاض الجرجاني في حديثه عن لغة الشعر الجيد. والمثال على الحشو أن الشعراء تداولوا ذكر عيون الجآذر، ونواظر الغزلان، حتى لا نجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر، فامرؤ القيس يقول:

تصد وتبرى عن أسيل، وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

ويقول عدي بن الرقاع (وهو من العصر الأموي) :

وكأنها بين النساء أعارها   عينيه أحور من جاذر جاسم [1]

وواضح من نقد " الجرجاني " بعد ذلك وتعليقه اهتمامه والالتزام بالناحية الواقعية التى يجب على الشعراء التزامها دون الجنوح إلى

---

1 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني ص32.

استكمال المعنى،أو ضرورة من ضروريات الوزن،أو حتى مجافاة للطابع الذى يغرب فى وصفه الشاعر لراحلته،بنفس مكونات الصورة الغزلية التى عدها بعض النقاد خشونة وجفاء.

علاقة الغزل بالرثاء

تباينت الآراء وتضاربت فى الحديث عن موضوع تداخل فن الغزل وعلاقته بفن الرثاء،مع اختلاف العاطفة التى تسيطر على الشاعر فى كل منهما. فقد اختلف نقادنا المحدثون فى تفسير هذه الظاهرة،فبعضهم بل أكثرهم ينفى وجود مثل هذا النوع بجملته وبشكل قاطع،وآخرون اهتموا بالحديث عن الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية. فقد نفى الدكتور محمد غنيمى هلال وجود مثل هذه الوحدة، (فليست للقصيدة الجاهلية،وحدة عضوية فى شكل ما من الأشكال،لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها،فالوحدة فيها خارجية لارباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلى،وحالته النفسية فى وصف الرحلة،وكان لهذا الرباط الواهى مبرر من المبررات فى العصر الجاهلى ثم صار تقليداً فنيا على مر العصور)[1]. وجاء رأى الدكتور شوقى ضيف أكثر مرونةً فيشير إلى ندرة وجود مثل هذا النوع، (ومن الحق أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادراً...)[2].

1 - النقد الأدبى الحديث،د. محمد غنيمى هلال،ص 374 وما بعدها.
وانظر: بناء القصيدة العربية،د. يوسف حسين بكار،ص 419 وما بعدها.
2 - فى النقد الأدبى،د. شوقى ضيف،ص 154.

ثم يوضح الدكتور شوقي ضيف سبب هذه الندرة بشكل أوضح فيقول (... وربما كان مرجع ذلك إلى تقيد شعرائنا فى العصور الوسطى بنموذجها الذى وضعه شعراء العصر الجاهلى، حيث نجد القصيدة متحفاً لموضوعات مختلفة ولا تربط بينها أى رابطة قريبة.فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال.والديار.والنسيب.ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف.والوحشى.حتى إذا فرغ من هذا الوصف.أو المدح.أو الهجاء.أو الاعتذار.والرثاء.وربما ختمها بالحكم والأمثال)[1] فإذا سلمنا بهذا الرأى فإننا نستثنى منه قصائد الرثاء.فلم تحفل هذه القصائد بالموضوعات المتسلسلة التى أشار إليها الدكتور شوقي ضيف. ويأتى رأى أستاذنا الدكتور محمد مصطفى هدارة ليشير بلماحية وعمق إلى وجود مثل هذه العلائق بشكل يدعو إلى التأمل والتفكير.بنفس مكونات الأغراض السابقة وموضعاتها.ولكن بنوع من المنطقية فى ربط الأشياء.حتى وإن تنافرت فى أشكالها.ولكنها فى نهاية الأمر تكون متجاذبة.لانستطيع فصلها عن بعضها البعض.وهذا الرأى مهم إذ من خلاله يمكن تقديم فكرة هذه العلاقة بين فنى الغزل والرثاء فى الشعر الجاهلى.يقول (... فالشاعر الجاهلى يبدأ قصيدته ببكاء الأطلال.وهذا أمر تدعو إليه طبيعة الحياة البدوية فى الصحراء القاحلة إذ تحرم القبيلة الاستقرار الحضارى الوادع .وتضطر إلى الرحلة مع قطعانها من الإبل بحثاً عن الماء والمرعى.تاركة وراءها آثار إقامتها فى موطنها القديم.

---

1 - فى النقد الأدبى.د. شوقي ضيف.ص 375.

ومن هنا كانت بداية القصائد الجاهلية تحسراً على رجل الحبيبة التى شدت الرحال مع قبيلتها إلى موطن جديد،تاركة فى قلب حبيبها الشاعر لوعة تزداد كلما رأى الوحوش سكنت مكان الإنس،وكلما طمست الرمال معالم الحياة فى البقعة الى عاشت فيها المحبوبة. فالشاعر الجاهلى إذن لا يبكى ويصف شوقه إليها،فإذا ما انتهى من ذلك لم يجد بداً من الصبر يتعزى به،ولم يجد مفراً من الرحلة ليعلو فوق همه)[1]. فالتفسير بهذا الشكل يفتح الباب أمام ظاهرة انسجام – إن صحت هذه التسمية – وتوافق بين أغلب موضوعات القصيدة فى العصر الجاهلى،ولولا ذلك لما انتشر هذا النهج الفنى فى أرجاء الجزيرة العربية ووجوده كان تعبيراً عن آمال الشاعر العربى القديم وآماله. وهذا ما ردده " فيرنر كاسكل " ولاحظه بقوله: إن بكاء الأطلال التى تبتدئ به القصيدة عند الشعراء هو فى حد ذاته نوع من الرثاء[2]. وإن كان " فاجنر " يركز على وحدة المشاعر التي يثيرها المشاعر على اعتبار أن المشاعر التي تصدر عن موضوع واحد، تكون أكثر عمقاً، وصولاً بها إلى الوحدة الكلية للمشاعر المثارة. (فاتجاه الشاعر من القصيدة إلى المرثية يظهر بوضوح في شعر النسيب، وأقدم شعر الرثاء، وما تلا ذلك من عصور كان النسيب يعد خروجاً عن القاعدة. ولكن يوجد عدد من المراثي تبدأ بالنسيب إلا أن المرثية تتناول عدة موضوعات أخرى إلى جانب الرثاء. وهذا يظهر

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى د. هدارة،ص 11.
انظر: الوحدة العضوية للقصيدة،حوار حول مضمونها النقدى،د. محمد أحمد العزب مجلة الهلال،نوفمبر 1979 م،ص78 وما بعدها.
2 - القدر في الشعر العربي القديم، فيرنر كاسكل، ص46 (بالألمانية)

مدى تأثير تراث القصيدة القوي الذي كان ينظر إلى الشعر على أنه بدون النسيب عديم القيمة، وكذلك شعر الرثاء الذي لا يتقدمه ذكر المحبوبة وإن كان هذان الموضوعان غير متفقين) [1]. وقد استطاع " فاجنر" أن يفسر تلك العلاقة التي رفضها من قبل ابن رشيق وعدها عيباً كبيراً، بقوله:

(وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء وقال ابن الكلبي – لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة:

أرث جديد الحبل من أم معبد　　　بعاقبة وأخلفت كل موعد [2]

ثم يضيف ابن رشيق (أن القصيدة التي لأبي قحافة أعشى بأهله إنما هي لابنة المنتشر واسمها الدعجاء وأولها:

هاج الفؤاد على عرفانه الذكر　　　وذكر خود على الأيام ما يذر

قد كنت أذكرها والدار جامعة　　　والدهر فيه هلاك الناس والشجر [3]

وبرغم ذلك فإن ابن رشيق يشك في وجود هذين البيتين ويقول: (ومما يزيد في الاسترابة بهما أن المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد) [4]. وأكد ابن رشيق هذا الرأي في عدم الجمع بين الغزل والرثاء (لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن النسيب بما هو فيه من الحسرة

---

1 - ملاحظات على الشعر العربي القديم، ايفالد فاجنر ص128 وما بعدها (بالألمانية).
2 - العمدة: لابن رشيق جـ2 / 151.
3 - المصدر السابق: جـ2 / 151.
وانظر: الأصمعيات ص105.
4 - العمدة: لابن رشيق جـ2 / 151.

والاهتمام بالمصيبة، وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة وحين أخذ ثأره وأدرك طلبته) [1].

وعلى الرغم من التشدد الذي يثيره ابن قتيبة بهذا القول إلا أنه عاد وأشار بإمكانية وجود كثير من قصائد الرثاء المبدوءة بالغزل قائلاً (وربما قال الشاعر في مقدمة الرثاء " تركت كذا أو كبرت عن كذا، وشغلت كذا " وهو في ذلك كله يتغزل ويصف أحوال النساء) [2] ولا ندري لماذا تجاهل ابن رشيق كل المحاولات الأخرى لعدد من شعراء العصر الجاهلي، ولم يذكر إلا قصيدة دريد في أخيه عبد الله وهي:

أرث جديد الحبل من أم معبد	بعاقبة وأخلفت كل موعد
وبانت ولم أحمد إليك نوالها	ولم ترج فينا ردة اليوم أوغد
كأن حمول الحي إذ تلع الضحى	بناصفة السحناء عصبة مزود
أعاذل أن الرزء في مثل خالد	ولا رزء فيما أهلك المرء عن يد
تنادوا فقالوا أردت الخيل فارساً	فقلت أعبد الله ذلكم الردى [3]

وكما هو واضح في القصيدة توافق الغرضين بشكل تبرز فيه صورة فاضلة لأحزان الراثي، وبخاصة حين يتجه الشاعر إلى أخيه عبد الله ويذكر بلاءه في يوم اللوى [4]. حتى إن دريد بن الصمة طلق زوجته أم

---

1 - العمدة لابن رشيق جـ2 / 151.
2 - المصدر السابق جـ2 / 151.
3 - ديوان لبيد بن ربيعة بتحقيق د. إحسان عباس، الكويت، 1963م القسم الثاني ص156 وما بعدها.
انظر: الأغاني جـ10 / ص11 (اختلاف رواية الأبيات).
وراجع: الاختيارين للأخفش الصغير بتحقيق د. فخر الدين قباوة بيروت ط. أولى 1394هـ / 1974م، جـ2 / ص406.
4 - المصدر السابق جـ2 / 8 وما بعدها.
وراجع نفس المصدر جـ10 / 8 وما بعدها.

معبد التي ذكرها في أول المرثية بسبب عتابها له لجزعه الشديد على فراق أخيه وتفرغه للبكاء عليه بعد مقتله.

أما المرقش الأكبر فقد مهد لنفس الغرض بغزل أفاض فيه بحديثه عن الهوى وأهله الراحلين، بصورة تعكس معها ما ذهبنا إليه في بداية الحديث عن ارتباط فن الغزل بفن الرثاء، أما الأبيات فهي:

هل بالدِّيارِ أَنْ تُجيبَ صَمَمْ ... لو كان رَسْمٌ نَاطِقاً كَلَّمْ

الدَّارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَمَا ... رقَّشَ في ظَهْرِ الأَديم قَلَمْ

ديَارُ أَسْمَاءَ التى تَبَلَتْ ... قَلْبِى فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمْ

أَضْحَتْ خَلاَءً نَبْتُها ثَئِدٌ ... نَوَّرَ فيها زَهْوُهُ فاعْتَمْ[1]

ويلاحظ أن أبيات الغزل هنا فيها فراق حزين وذكريات موجعة، جددتها وبعثتها رؤيا ديار الأحبة خالية، يلفها الصمت، فلا تجيب على القلب الذي يحدثها بصمت باك بخشوع وخفقان. وقد تنبعث أحزان الشاعر الراثي لتلك الصورة المتمثلة في سرب الظعائن الحسان وهن يرحلن بعيداً مخلفات وراءهن شوقاً ولهفة، في قوله:

بل هي شجتك الظعن باكرة ... كأنهن النخل من ملهم

النشر مسك والوجوه دنا ... نير وأطراق البنان عنم

ومن هنا اندفع الحزن من داخل الشاعر الذي أثاره هذا الموقف الحزين، فتذكر فراقه الأبدي لان عمه القتيل، فقال:

لم يشج قلبي م لحوادث ... إلا صاحبي المتروك في تغلم

1 - المفضليات،المفضل الضبى،بتحقيق عبد السلام هارون،ص 237.
انظر: الغزل فى الشعر الجاهلى: د. أحمد الحوفى (حصر النماذج الشعرية دون تدقيق) فى رثاء نافع العبسى لأخيه (الأصمعيات ص 101)
وراجع: اتجاهات الغزل فى القرن الثانى للهجرة،د. يوسف بكار،ص 79 وما بعدها.
(محاولة تفسير ظاهرة الغزل بالرثاء اعتماداً على الجو العام الذى يسيطر على الشاعر).

ثعلب ضراب القوانس بالـ ... سيف وهادي القوم إذ أظلم [1]

وما يؤكد لنا أن الغزل جاء كحديث عن الماضي وتذكر أيام الشباب بحسرة وألم، ما ذكره لبيد بن ربيعة في أبياته التي رثى فيها أخاه " أربد "، فيذكر شوقه للأحباب كشاب يافع وإحجامه عن الهوى بسبب شيخوخته ولوم اللائمين الذين يفترضون فيه الحكمة والوقار، فيقول:

طرب الفؤاد وليته لم يطرب ... وعناه ذكرى خلة لم تصقب

سفهاً ولو انى أطعت عواذلى ... فيما يشرن به بسفح المذنب

لزجرت قلباً لا يريع لزاجر ... إن الغوى إذا نهى لم يعتب [2]

ولكن أنى له، مع مضي الشباب وزواله، بعد أن هدته مصائب الدهر، أن يفكر في الماضي بذكرياته الجميلة ولهذا يقول:

فتعز عن هذا وقل في غيره ... واذكر شمائل من أخيك المنجب

يا اربد الخير الكريم جدوده ... أفردتني أمشى بقرن أعضب [3]

ولذلك حرص " جولد تسيهر " على الوقوف عند هذه الظاهرة وحاول تبريرها بنفس مكوناتها التي حاول الشاعر الجاهلي إبرازها، وهي الصورة التي تشير إلى الحديث عن الماضي وأيام الشباب، لا كحديث رجل شاب يشعر بالحب ويعانيه، ويفسر نقطة هامة في هذا السياق (من أن بعض قصائد الرثاء التي ابتدأها الشعراء القدماء بالغزل، وفي أغراض متعددة كالهجاء والمديح والفخر تؤكد اهتمام

---

1 - المفضليات، ص238.

2 - ديوان لبيد بن ربيعة ص156، وراجع: الشعر والشعراء لابن قتيبة ص171 وما بعدها. انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى ص382 (قصيدة مبدوءة بالغزل).

3 - ديوان لبيد بن ربيعة، ص156 وما بعدها.

الشاعر بتذكر أيام شبابه وفخره بنفسه ووقته. مع الأخذ في الاعتبار ملاحظة خفوت عاطفة الراثي نظراً لبعد المصاب والفراق الموجع، مما جعل معظم الشعراء يتفرغون للقول في أشياء وموضوعات أخرى – قد تكون مرتبطة بشكل عاطفي – عدا الغرض الأصلي وهو الرثاء) [1]. ومما يؤكد هذا الكلام حرص الناقد الألماني " جولد تسيهر " على ذكر عدة أبيات من قصيدة لأبي ذؤيب الهذلي يرثي فيها نشيبة ابن محرث ويتغزل فيها بالبداية بأم عمرو ويذكر حبه لها، وتركه لهذا الحب ونسيانه حزناً على المرثي فيقول مبتدئاً بالحكمة:

هل الدهر إلا ليلة ونهارها	وإلا طلوع الشمس ثم غيارها
أبى القلب إلا أم عمرو وأصبحت	تحرق ناري بالشكاة ونارها
وعيرها الواشون أني أحبها	وتلك شكة ظاهر عنك عارها [2]

وتمضي القصيدة في وصف حبه وغزله. - تماماً كما فعل لبيد في قصيدته الآنفة الذكر – ثم

يعود فيقول:

فإن تصرمي حبلي وان تتبدلي	خليلاً واحدا كن سوء قصارها
فإني إذا ما خلة رث وصلها	وجدت بصرم واستمر عذارها
فإني جدير أن أودع عهدها	حميداً ولم يرفع لدينا شفارها [3]

وأبيات الهذلي تؤكد ما ذهب إليه " جولد تسيهر " أن الغزل هنا لا يصدر عن شاب متفتح للهوى وأهله وإنما يصدر عن شيخ كبير هدته

1 - ملاحظات على شعر الرثاء العربي القديم، جولد تسيهر ص361 (بالألمانية).
- Goldziher: Benmerkungen zur arabischen Trauerpoesie,S. 361.
2 - شرح أشعار الهذليين جـ1 / ص70.
3 - المصدر السابق ص70.

مصائب الدهر وشلت كل مشاعر الشباب فيه، بينما برزت عنده مشاعر الحزن والألم العام لفكرة الفراق وهي التي تصدم الإنسان دائماً في عزيز لديه (1). ولذلك نجد أبا ذؤيب الهذلي يقول بعد ذلك:

فإن صبرت النفس بعد ابن عنبس نشيبة والهلكى يهيج ادكارها
وذلك مشبوح الذراعين خلجم خشوف إذا ما الحرب طال مرارها (2)

فاجتماع عاطفتي الحزن والفراق ولوعة الذكرى في كلا الغرضين هو أول أدلة انسجامهما ثم توافقهما، فغزل الرائي ليس إلا رثاء للحب الكامن في أعماق النفس وذكرياته الموجعة. وبنفس الصورة ومكوناتها مع إشارة عمق فكرتها وخلوها من أي سعادة أو فرح، مما تشير إلى وجود مصيبة حقيقية، يعالجها الشاعر باليأس تارة وبالرجاء تارة أخرى ؛ فعكف " رودو كاناكس " (3) على مراثي الخنساء وركز على صور انفعالاتها التي حاولت من خلالها، إخضاع كل مظاهر الطبيعة لما تعانيه، من فقد أخويها صخر ومعاوية، حتى أن " فاجنر " (4) عدها من الشاعرات اللاتي لم يسبقهن أحد في هذا التميز. كما كانت هناك محاولات أقل عاطفة، اجتمع فيها الغزل بالرثاء، ولكنه غزل اعتيادي لا يرقى لمنزلة القصائد التي أوردناها من قبل (5).

1 - راجع: ملاحظات على شعر الرثاء العربي القديم، جولد تسيهر، ص367.
2 - شرح أشعار الهذليين جـ1 / ص70 وما بعدها.
3 - الخنساء ومراثيها، رودو كاناكس ص62 (بالألمانية).
4 - ملاحظات على الشعر العربي القديم " ايفالد فاجنر " المقالة ص122.
5 - انظر: شرح أشعار الهذليين، للسكري جـ1 / 641.
(أبيات ربيعة بن الجحدر اللحياني في رثاء أثيلة بن المنتخل الطالجي).
وراجع: حماسة أبي تمام بشرح المرزوقي قسم 2 / ص1001.
(عوية بن سلمى بن ربيعة في رثاء قومه).
وانظر: ديوان النابغة الذبياني ص113.
(رثاء الشاعر للنعمان بن الحارث).

الوصف في الشعر الجاهلي

لم تلتفت دراسات المستشرقين الألمان للخصائص الدقيقة التي احتوى عليها فن الوصف عند الشاعر الجاهلي وأغلب الظن أنهم عزفوا عن ذلك ؛ إما لكثرة الموضوعات التي يحتويها غرض الوصف مع تداخل بعضهما في علائق دينية وطقوس قديمة، وإما لعدم درايتهم الكافية بالبيئة العربية منهجاً وسلوكاً، مما يصعب معه – إن لم يكن مستحيلاً – الولوج إلى هذا العالم المليء بالتفاعل مع كل ما فيه وسط الصحراء الشاسعة، من جماد ساكن وحيوان وطبيعة، اختزنها الشاعر العربي القديم في وجدانه، فأنطقها بحسه المرهف وملاحظاته الدقيقة، وجعل الحياة تدب في أنحائها، ووصف كل ما تقع عليه عيناه بعدسة الفنان الذي يستشعر مكونات الصورة وأبعادها، متمنياً في بعض الأحيان " أن يكون جزءاً منها أو عنصراً من عناصرها "، على حد تعبير " إيفالد فاجنر " في كتابه عن الشعر العربي القديم [1].

والشاعر الجاهلي كان كذلك بالفعل، بل نجده في بعض الأحيان يبرز هذه الطبيعة بابتكاراته في مرات عديدة، ويضيف إليها إبداعاته في أغلب المرات، متمشياً بواقعية المحب المدله في حبه، فيصف ما يعانيه

1 - الكتاب ص122 الجزء الأول (بالألمانية).

وما يلاقيه بعفوية دون موارية أو تردد. وقد اهتم " بروينلش " في كتابه " محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم ". بنزوع الشاعر القديم في وصفه للمرأة نحو الوصف الحسي لجمال المرأة ومطابقته عند عدد من الشعراء الجاهليين (على اعتبار العاطفة المسيطرة عليهم كانت تنزع بهم كل منزع، فمهما حاولوا فهم مقيدون من قبل المحبوبة، سعادة وشقاء، فدارت أكثر موضوعاتهم حول هذا اللون منفرداً في أغلب الأحيان، ومشاركاً في أغراض عديدة، لدرجة أنهم جعلوه أول موضوع يبتدئون به القصائد الطوال – يقصد المعلقات – أو يجعلونه تالياً لذكر الديار التي غالباً ما ترتبط بالمحبوبة) [1].

وقد أشار " بروينلش " إلى أن القدماء من النقاد العرب لاحظوا ذلك وعلقوا عليه. .منهم ابن قتيبة: (وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الدين والمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها) [2].

كما لاحظ الناقد الألماني " بروينلش " أن الشاعر الجاهلي وقف كثيراً عند الأوصاف الخارجية للمرأة والتي غالباً ما تكون دقيقة " مثلما يصف الشاعر راحلته أو ناقته بنفس الدقة التي يصور بها حبيبته الراحلة "[3] من مثل ذلك ما جاء به امرؤ القيس الشاعر القديم، بقوله:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

---

1 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، بروينلش، ص227 وما بعدها.

2 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ص74.

3 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، بروينلش، ص228.

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل
وفرع يغشي المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا تضل المداري في مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخضر وساق كأنبوب السقي المذلل
وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل
تضئ الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتل
وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نئوم الضحا لم تنطق عن تفضل
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما استبكرت بين درع ومجول[1]

وواضح أن " بروينلش " في قوله المتقدم بأن الشاعر الجاهلي يصف محبوبته بنفس الطريقة التي يصف فيها ناقته، إنما يقصد الدقة المتناهية التي اشتهر بها القدماء في وصفهم للأشياء الظاهرة التي كانت تحتل في أشعارهم مكانة متميزة وسمة فنية عالية، ومن الطبيعي أن تنعكس في جميع الأغراض لدى الشاعر العربي القديم.

(والأوصاف الجمالية للمرأة ليست مقصورة على جمالها الحسي، بل تشتمل أيضاً أخلاقها وشمائلها) [2].

فلم ينس النقاد الألمان أن يفردوا لذلك النوع من الشعر الغزلي الذي يجمع بين الأوصاف الحسية متضمناً " صورة مثالية للمرأة، نموذجاً قد لا يكون في الواقع وإنما صورة من خيال الشاعر القديم، ومحاولة منه للتميز بين أقرانه " على حد قول " جولد تسيهر " في مقالته " ملاحظات على شعر الرثاء العربي القديم " [3]، فالمرأة عند

1 - ديوان امرئ القيس، بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص115 وما بعدها.
2 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. هدارة، ص28.
3 - المقالة، ص368.

الأعشى، برغم صفاتها الجسدية، حبيبة عند جيرانها، كتومة للسر ويتطلعون لرؤيتها [1]، في قوله من معلقته التي يقول في أولها:

ودع هريرة، إن الركب مرتحل — وهل تطيق وداعاً أيها الرجل
غراء فرعاء مصقول عوارضها — تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل
كأن مشيتها من بيت جارتها — مر السحابة لا ريث ولا عجل
تسمع للحلي وسواساً إذا انصرفت — كما استعان بريح عشرق، زجل
ليست كمن يكره الجيران طلعتها — ولا تراها لسر الجار تختتل [2]

كما حاول النقاد الألمان أن يوازنوا بين حالة الشاعر الجاهلي في وصفه للمرأة من الناحية الحسية، وبين الصورة المعنوية – وهي واضحة حتى في أبيات امرئ القيس السالفة الذكر – المعادلة لها، إن لم تكن بنفس الأبيات.

(فقد حرص بعض الشعراء على هذا المعنى الذي يصور بدقة حركات النفس وما ينضوي تحت خلجاتها من صفات وخلال وأخلاق كريمة، فقد اهتم الشنفري الأزدي في قصيدته التي تخلص فيها من الوقوف على الأطلال، كعادة الشعراء القدماء، ومضى مباشرة إلى المحبوبة وقت رحيلها، فاتجه الشنفري على غير عادة الجاهلي في الوقوف على ظاهر المرأة وأوصافها الحسية إلى نوازعها الخلقية وصفاتها من كرم وعفة وجمال أيضاً) [3].

1 - أنظر: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، د. عباس بيومي عجلان، ص40 دار المعارف بمصر د. ت.
راجع: ديوان عنترة بن شداد، دار الكتب العلمية، بيروت
معلقته الميمية في وصف عبلة:
إذ تستبيك بذي غروب واضح — عذب مقبله لذيذ المطعم
2 - ديوان الأعشى، ص144 وما بعدها.
3 - G. Yacob,Aus Shanfaras Diwan,Berlin 1914.
راجع ما كتبه يعقوب في ترجمته للامية العرب، ولنفس القصيدة في النسيب وتعليقه عليها، ص80 وما بعدها.

وأبيات الشنفري المقصودة من قصيدته التي يقول في مطلعها:

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت ... وما ودعت جيرانها إذ تولت

يقول:

لقد أعجبتني لا سقوطاً قناعها ... إذا ما مشت ولا بذات تلفت
تبيت بعيد النوم تهدى غبوقها ... لجارتها إذا الهدية قلت
تحل بمنجاة من اللوم بيتها ... إذا ما بيوت بالمذممة حلت
كأن لها في الأرض نسياً تقصه ... على أمها وإن تكلمك تبلت
أميمة لا يخزى نثاها حليلها ... إذا ذكر النسوان عفت وجلت
إذا هو أمسى آب قرة عينه ... مآب السعيد لم يسل أين ظلت
فدقت وجلت واستبكرت وأكملت ... فلوجن إنسان من الحسن جنت [1]

أما وصف الحيوان (فقد حظي بمكانة متميزة عند الشاعر الجاهلي، وظهرت لهذه المكانة أواصر حميمة وصلات عميقة بين الشاعر وحيوانه الأليف. وبخاصة الخيل التي استأثرت بمرتبة عالية من الاهتمام والحب لدى الشاعر العربي القديم) [2]. مثلما فعل أبو داؤد الإيادي في قوله:

علق الخيل حب قلبي مقلاً ... وإذا ثاب عندي الإكثار [3]

وقد فضلها العرب القدماء، فبعضهم عدها بمثابة أولاده، من منطلق أنها تنجد وقت الحرب فلزم عليهم الاهتمام بها:

1 - المفضليات: المفضل الضبي، ص108 وما بعدها.
انظر: المصدر نفسه ص191 وما بعدها.
(قصيدة سويد بن أبي كامل).
2 - العلاقة بين الإنسان والحيوان: فيدرمان، ص368 (بالألمانية).
3 - أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام، ابن الكلبي، دار الكتب المصرية، 1946م.
انظر: الكامل للمبرد، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، د. ت، جـ2 / 57 في رثاء السليك بن السلكة لفرسه " النحام ".

بنى عامر إن الخيول وقاية لأنفسكم والموت وقت مؤجل

أهينوا لها ما تكرمون، وباشروا صيانتها، والصون للخيل أجمل

متى تكرموها يكرم المرء نفسه وكل امرئ من قومه حيث ينزل [1]

وواضح إلى أي مدى تعبر عنه الأبيات السابقة، التي تشير إلى وجود أثر كبير لمثل هذه العلاقة بين الإنسان العربي القديم وحيوانه الأليف. حتى إن صورة الفرس الذي كاد أن يتكلم في معلقة عنترة العبسي أخذت أبعاداً فلسفية عند " فيدر مان " المستشرق الألماني، فأورد لعنترة أبياته التي (يتحدث فيها مع فرسه المثالي ضمن معلقته التي يشك في مطلعها استناداً على ما ورد عند النقاد العرب القدماء) [2]. فمن معلقة عنترة أبياته التي يقول فيها:

لما رأيتُ القومَ أَقْبَلَ جمعُهم يتذامرونَ، كَررْتُ غيرَ مُذمَّمِ

يَدْعُون عَنْترَ، والرِّماحُ كأنَّها أشطانُ بئرٍ في لبانِ الأَدْهَمِ

ما زلتُ أرميهمْ بثغرةِ نَحرِهِ ولبانِهِ حتى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ

فازورَّ من وَقْعِ القَنَا بلبانهِ وشكى إليَّ بعبرةٍ وتَحَمْحُمِ

لو كانَ يَدْرِي ما المُحاوَرَةُ اشتَكى ولكانَ لو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمي [3]

كما احتلت الناقة مكانة متميزة عند الشاعر الجاهلي (بنفس

---

1 - أنساب الخيل، ص182 وما بعدها.

2 - المقالة: ص370 وما بعدها.

انظر: وصف الخيل في الشعر الجاهلي: كامل سلامة الدقس، ص87 وما بعدها، دار الكتب الثقافية، الكويت، 1975م.

3 - شرح القصائد السبع الطوال،للأنباري،دار المعارف،مصر 1962 م،ص 358 وما بعدها،انظر اختلاف رواية بعض أبيات المعلقة ومفرداتها:

- شرح المعلقات السبع،للزوزني،دار صادر،بيروت،1963 م،ص 351 وما بعدها.

- شرح المعلقات العشر،للتبريزي،بتحقيق / فخر الدين قباوة،دار الآفاق الجديدة،بيروت 1980 م.

- شرح القصائد التسع المشهورات للنحاس،بتحقيق أحمد الخطاب،دار الحرية،بغداد 1973 م.

- جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي،دار الصادر،بيروت،د. ت.

مكونات الصورة التى كان عليها الفرس،وقد اشترك كل الشعراء القدماء فى وصف صفاتها المثالية أيضاً،ونعتها بالنشاط وبعدم الشكوى إذا جاعت أو ظمأت)[1] وحاول " فيدرمان " من خلال عرضه الدقيق لكل المميزات التى حشدها معظم شعراء الجاهلية ابتداء بامرئ القيس[2]،وطرفة[3]،وتوصل إلى اشتراك الشعراء جميعهم فى وصفهم الدقيق للناقة مع تميزها فى أغلب الأحيان عند بعضهم من منطلق الحرص على تنوع التصوير الفنى لدى الشاعر القديم ومحاولته إلحاقها بالأغراض السابقة لتكون وسيلته ليفر بها من الذكريات المؤلمة[4] (واستأثرت الناقة بقدر كبير من هذا الشعر لاعتماده الرئيسى عليها فى مأكله وملبسه ورحلته،وكثيراً ما شبه الشاعر ناقته بالصخر،أو النعام،أو السحاب. ووصف كل أجزائها وحالاتها وفضائلها،والعلل التى تنتابها)[5].

فمن الواضح أن الشعراء القدماء عندما وصفوا الناقة أو الفرس لم يقصروا القصيدة عليهما،فقد كانت هذه الصورة عند أغلبهم تعبيراً عن مكانة هذا الحيوان فى حياتهم،وانعكاساً لدورهما فى قهر الصحراء ومساعدة الشاعر على النسيان بغية الكمال المنشود

1 - المقالة: ص 372 وما بعدها.
2 - ديوان امرئ القيس،دار صادر،بيروت،1958 م،ص 109.
3 - ديوان لبيد بن ربيعة،ص 154 بتحقيق د. إحسان عباس،الكويت 1962 م.
4 - انظر: المفضليات ص 290 وما بعدها. (وصف المثقب العبدى لناقته)
وراجع: المصدر السابق ص 346 (وصف بشر بن أبى خازم لناقته).
وانظر: ديوان النابغة ص 16 وما بعدها. (وصف لناقته).
راجع: الرحلة فى القصيدة العربية: وهب رومية،اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين،ط. 21 سنة 1975 م،ص 55.
5 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى،د. هدارة ص 20. انظر: " حديث الأربعاء " د. طه حسين جـ1 / ص 22. (تعليل سبب اهتمام الشاعر الجاهلى بالناقة).

سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الحياتية كنموذج احتذاه كل شعراء العصر الجاهلى. وعلى الرغم من هذا العرض الذى ضمنه " فيدرمان " مقالته عن العلاقة بين الإنسان والحيوان إلا أنه ختمها برأى نفى فيه هذه العلاقة عند الشاعر الجاهلى.(لم يتبين لى فى معظم الشعر الذى هو من أصل عربى،ولم أر أية ملحوظة عما إذا كانت هناك علاقة بين الإنسان والحيوان فى الشعر العربى الأصيل.... وكثير من الذين يتفهمون الأدب العربى يؤيدون ذلك،ويشيرون بأن كل الأعمال التى قامت فى هذا المجال – مجال العلاقة بين الإنسان والحيوان – كانت متأثرة بتأثير خارجى،كالأثر الفرسى على سبيل المثال. ثم ضرب المستشرق الألمانى " فيدرمان " أمثالاً عديدة مشيراً إلى أحاديث لقمان،ويقول بأنها كانت مكتوبة لأحد الأمراء،وكانت عبارة عن ترجمة عربية منقولة عن القبائل السامية من قبل. أيضاً أحاديث " كليلة ودمنة " كان فى أساسه هنديا،وكذلك فى (المحاورات بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجن)،وهى أساساً تخص مجموعة من الحيوان اتخذت لنفسها صفات إنسانية وتحاول أن تثبت أن الإنسان ليس له الحق فى أن يحكم على الحيوان أو يتحكم فيه)[1].

وأغلب الظن أن المستشرق الألمانى " فيدرمان " خلط بين مفهوم الحيوان عند الشاعر الجاهلى،وبين الأساطير. وواضح أن العلاقة لم تتضح أمامه عن هذا الفن بكل خصائصه العربية القديمة. حتى القصص الرمزية التى وردت عند بعض الشعراء فى وصفهم

1 - المقالة: ص 369 وما بعدها.

للثور الوحشي،والمطر،ووصف الصحراء،كانت في الأساس عربية خالصة،وليس بينها وما هو معروف عند الشعوب الأخرى رابطة ما،فقصص الحيوان ووصفه في الشعر الجاهلي مختلفة عن قصصه في الآداب الأخرى،وهو ما يحاول البعض من نقادنا العرب أن يوجد مثل هذه العلاقة [1].

وحاول البعض الآخر أن يرجعها لمعتقدات وثنية قديمة[2].

(وإذا كان الفرس في رحلة المعاناة في لوحة الحرب يغتسل بالماء ،وكأنه يعوذ نفسه من دنس اللعنة والدم المسفوك،فإن المقاتل في هذه اللوحة يرتدي النهر نفسه،فيهيئة درع يشبه الغدير،ولكن غديره ليس آجناً آسناً،وإنما هو نهر حركته الرياح فتركت ماءه جيد الطعم صالحاً للري والحياة،أو هو ثوب من الماء نسجته الصبا وألبسته المقاتل. إنها تعويذة أخرى يتشبث بها الفارس لاشعورياً ويتطهر بها من دنس الحرب ويهيب خلالها بالحياة والتجدد،وهو يواجه ضرورياً مختلفة من الوسائل الملعونة في حومة الحرب،ولكنه يختار تعويذته تلك في أكثر حالاتها صلاحية وأنفعها إرواء للحياة)[3].

فالتفسير بهذه الطريقة يكاد يبعدنا كل البعد عند الشاعر الجاهلي وبيئته،ويقربنا شيئاً فشيئاً من علماء النفس والاجتماع المحدثين. فليست هناك ضرورة قصوى لأن نحمل الشاعر الجاهلي

1 - انظر: النابغة الذبياني،عمر الدسوقي،ص 86.

2 - انظر: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية د. إبراهيم عبد الرحمن،مكتبة الشباب،ص 265 (الصورة في الشعر الجاهلي بين الفن والدين).

3 - رمز الماء في الأدب الجاهلي د. ثناء أنس الوجود،مكتبة الشباب،ص 299.

- وانظر: تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان جـ1 / ص 56 ،في قوله: (إن البعير كان يلهب رغبة العربي في الصياغة والتصوير الفني كما ألهب البقر شعراء الهند في عصر الفيدا).

أكثر مما ينبغي،حتى لاتطمس الهوية العربية التى من أجلها نظمت قصائده بالشكل الذى كانت عليه من شخوص ووقائع تدل على أحداث حقيقية،لا على رموز وفلسفات تبعدنا عن فهم حقيقة الشعر الجاهلى ومراميه.

المدح في الشعر الجاهلي

ارتبط المديح بالشاعر الجاهلي ارتباطاً وثيقاً،وكان (الأداة التي يستخدمها الشاعر القديم للتعبير عن شجاعته،وصبره،وشهامته،مثلما نجد في دواوين الشعراء القدماء،وإن تعددت الغايات،فالوسيلة واحدة)[1]. بهذا القول ابتدأ المستشرق الألماني " إيفالد فاجنر" كلامه عن المديح كغرض من أغراض الشعر العربي،ويشير إلى وجود مثل هذه المعاني التي ذكرها عند زهير – على سبيل المثال – وهو يمدح هرم بن سنان والحارث بن عوف لسعيها بالصلح بين عبس وذبيان،ولبذلهما المال وإسدائهما النصح،وطلبهما السلم،لتضع الحرب حداً للخلاف والتناحر بقوله:

تداركتما عبساً وذبيان بعدما ... تفانوا،ودقوا بينهم عطر منشم

وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً ... بمال ومعروف من القول نسلم

فأصبحتما منها على خير موطن ... بعيدين فيها من عقوق ومأثم

عظيمين في عليا معد هديتما ... ومن سيتبح كنزاً من المجد يعظم[2]

وكذلك فعل الحارث بن حلزة وهو يمدح المنذر بن ماء السماء في

1 - ملاحظات عن الشعر العربي القديم، إيفالد فاجنر،الجزء الثاني،ص 88.

2 - شرح شعير بن زهير بن أبي سلمى للإمام أبي العباس ثعلب،ص 95 وما بعدها.
بتحقيق د. فخر الدين قباوة،دار الآفاق،بيروت د. ت.
راجع: شرح القصائد السبع للأنباري،ص 261 (اختلاف رواية بعض المفردات).

معرض افتخاره،وذلك بان دفعه فوق الناس – تماماً كما فعل النابغة الذبيانى فى مدحه للنعمان بن المنذر ليصفح عنه – ونعته بالهمة والقوة والسلطان وهى الصفات المتداولة آنذاك،بقوله:

إرمى،بمثله جالت الخيل وتأبى لخصمها الأجلاء

ملك مقسط وأفضل من يمشى،ومن دون لما لديه الثناء

ملك أضرع البرية لايوجد فيها لما لديه كفاء[1]

فالمدح فى المعلقات – على وجه الخصوص – كان يجرى (على مدح الصفات المثالية،كنموذج كان يحتذى فى العرف السائد لدى الجاهليين،والشاعر إنما كان ينتفى لممدوحه أفضل ما يلائمه من صفات هذا المثل الأعلى،الذى يعطينا انطباعا قويا عن الحياة العربية وما كان يتردد فيها من معان وصور وتشبيهات استخدمها الشعراء فيما بعد،ولكن بنوع من التكسب،وليس دلالة على الوفاء إلا نادراً)[2].

وواضح أن " فاجنر " يلتمس العذر للشعراء القدامى فيما يتطلعون إليه ويسعون لتحقيقه سعياً حثيثاً،نظراً لما تفرضه البيئة من هذه المتطلبات حتى وإن لم تهمهم الوسيلة التى وصفها المستشرق الألمانى،بأنها تسير على نمط واحد،تماماً كعادة الجاهليين فى الوقوف على الأطلال.

وبالرغم من اقتناع المستشرقين الألمان،وغيرهم من النقاد الغربيين

1 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: لأبى بكر محمد بن قاسم الانبارى ص 492 وما بعدها.

انظر: ديوان النابغة ص 20،معلقته التى يمتدح فيها النعمان بقوله:

فتلك تبلغنى النعمان إن له فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ولا أرى فاعلا فى الناس يشبهه ولا أحاشى من الأقوام من أحد

2 - ملاحظات على الشعر العربى القديم (إيفالد فاجنر)،الجزء الثانى ص 90.

بوجود غرض المدح ضمن الشعر العربى القديم،واعتقادهم بأن بداياته كانت تعني (الثناء على الشخص الممدوح،وامتداح صفاته الخلقية مع كثير من المبالغة التى اتسعت صورها بعد ذلك فى العصور التالية للعصر الجاهلي)[1]،إلا أننا نجد بعض نقادنا العرب المحدثين ينفون نشوء غرض المدح مع اغراض الشعر الجاهلي،على عكس ما ذهب إليه النقاد الألمان وغيرهم من المستشرقين المهتمين بدراسة الأدب العربي القديم.

(لم يكن هذا الباب من أبواب الشعر العربى فى أول نشأته،وأكبر الظن أنه تأخر فى الوجود عن كثير من فنون الشعر التى يتغنى فيها الشاعر بعاطفة قديمة شخصية كالغزل)[2] ويقيناً فإن أغلب الأمثلة التى أوردت سابقاً تدل عل غير ذلك،حتى وإن كانت ضمن أغراض الشعر العربى القديم،إلا أنها – بنظرة فاحصة – تبين بوضوح ضخامة هذا الغرض وانتصاره على غيره من الأغراض التى حفلت بها المعلقة فى العصر الجاهلى. كما أن هذا الغرض كان استكمالاً نفسياً لرحلة الشاعر مع الطبيعة أو مع نفسه،تفرضه عادات وتقاليد لا يستطيع الشاعر القديم تخطيها أو الإقلال منها،أو حتى تجاهلها. كما لا يخفى على الدارسين لهذا العصر حب الشاعر العربى القديم وإعجابه

---

1 - المرجع السابق ص 92.
انظر: الشعر العربى فى العصر الجاهلى د. محمد مصطفى هدارة،ص 34.
(اما الصورة المثالية للإنسان فى الشعر الجاهلي فهى التى يتكلف فيها الشعر ويجهد فنه فى تنسيقها ليفد بها على عظيم يمدحه. وليس المديح كله فى الجاهلية مبالغاً فيه،بحيث يكون الممدوح مثلاً أعلى لا يوجد إلا فى الخيال...).
2 - أسس النقد الأدبى عند العرب د. أحمد أحمد بدوى،دار نهضة مصر،القاهرة،1979 م،ص 177.
انظر: المفضليات،المفضل الضبى،ص 63. (قصيدة المديح للمسيب بن علس فى القعقاع ابن معبد بن زارة ويشير المفضل بأنها أقدم شعر المديح).

بسجايا وصفات ظل يتغنى بها فى مدائحه ويضرب فيها المثل فى بعض الأحيان،لتصل إلى حد الخلود. حتى إن موضوع التكسب بشعر المديح الذى أشار إليه " فاجنر " كانت له جذور فى الشعر العربى القديم،وكانت له محاولات عديدة لأنه أمر طبيعى ومألوف لا فى العصر الجاهلى فحسب بل فى كل العصور. وقد أشار إليها ابن رشيق مبيناً دوافع شعر المديح عند النابغة والأعشى وغيرهما حين قال:

وكان العرب لا تتكسب بالشعر،وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاماً لها... حتى نشأ النابغة الذبيانى،فمدح الملوك،وقبل الصلة على الشعر،وخضع " للنعمان بن المنذر " وتكسب زهير بن أبى سلمى "بالشعر يسيراً مع هدم بن نسان،فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان،وقصد حتى ملوك العجم فأثابه وأجزل عطيته "[1].

وواضح من هذا الكلام أن الظروف تطورت،فتطور معها الشاعر،إلا أنه من المؤكد أن الشاعر الجاهلى ظل محافظاً على تلك الصورة المثالية لدى العربى القديم،بقيمة وصفاته التى تضمنت غايات أسمى،وسط الأغراض النفعية التى أدت إلى هبوط منزلة الشاعر،بعد أن كانت له المنزلة الرفيعة كما يقول ابن رشيق: " كان الشاعر فى مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب،... فلما تكسبوا به وجعلوه طعمه... صارت الخطابة فوقه "[2].

---

1 - العمدة لابن رشيق،جا ص 80 وما بعدها.
2 - المصدر السابق جا ص 82 وما بعدها.
انظر: خصام ونقد،د. طه حسين،ص 51.

علاقة المدح بالرثاء

لاحظ المستشرقون الألمان وجود علاقة بين فنى المديح والرثاء من ناحية الصفات والمعانى والفضائل الخلقية ،التى نسبها الشعراء الجاهليون للممدوحين الأحياء والموتى على السواء. وقد وصفهما " فاجنر " بأنهما " وجهان لعملة واحدة " وكان استناده فيما ذهب إليه على قصائده الخنساء فى البكاء على أخيها صخر،(فى هذه القصائد نجد التركيز فيها على الصفات مثل: الشجاعة،والكرم وحسن القيادة،وسداد الرأى عند الحروب،وكذلك الحرص على الأخذ بالثأر. كل هذه الصفات كانت تعد فضائل،وترد فى تلك القصائد مثلما كانت ترد فى أشعار المديح والفخر)[1]. وقد أكد ذلك من قبل " أيفالد فاجنر ".المستشرق الألمانى و " رودوكاناكس " فى كتابه عن " الخنساء ومراثيها ": (إن وصف الطبيعة فى شعر الخنساء يخدم غرضاً شعرياً ألا وهو إظهار صفات الممدوح وشمائله من حيث الكرم والمروءة والشجاعة... فالشاعر تقف بذلك من الطبيعة موقفاً سلبياً لا تضفى على الطبيعة شيئاً من روحها ومشاعرها. فطلوع الشمس وغروبها يذكرها بأخيها صخر،فالطبيعة ترتبط عندها

1 - الكتاب،الجزء الثانى،ص 118.

بالحزن و الألم والتفجع على الميت.وهى تجعل من السماء والنجوم والشتاء.والجبال والوديان شهوداً على ذلك.وكذلك الخيل والوحوش فى الجبال تبكى صخراً: كقولها:

" وجللت الشمس اجلالها.وزلزلت الأرض زلزالها.أظلم البدر وانشق القمر عنك.فزال الكواكب من فقده.دارت بنا الأرض "... وكل هذه من صيغ المبالغة الشديدة...

ويصل خيال الشاعرة إلى حد اعتبار نهاية صخر توشك أن تكون نهاية الكون كله.لأنه يحتل مكان الصدارة.وبالتالى مركز الكون والوجود. كمان أن الطبيعة فى شعر الخنساء لا تقوم بدور مستقل بذاته.ولكنها تشارك فى الحزن على فقدان الميت وإظهار الجزع عليه إلى جانب إظهار أهميته وسرد لجميع مناقبه التى كان عليها فى حياته)[1].

كما ورد نفس المعنى الذى ردده النقاد الألمان عند نقادنا العرب القدماء أيضاً.ما يشير إلى وجود كلمة المديح فى الشعر الجاهلى بدلاً من كلمة التأبين.فى قوله أبى ذؤيب الهذلى يرثى صديقاً له:

لو كان مدحة حى منسترا أحداً

أحيا أبا كن يا ليلى الأماديح[2]

كما استعمل " قدامة بن جعفر " الكلمة فيما بعد بدل الرثاء.(وإذا قد تبين بما قلناه آنفاً أنه لافضل بين المدح والتأبين إلا فى اللفظ دون المعنى.فإصابة المعنى به ومواجهة غرضه هو أن يجرى الأمر فيه

---

1 - الخنساء ومراثيها: رودوكاناكس.ص 19 وما بعدها (بالألمانية).

2 - شرح أشعار الهذليين جـ1 ص 127.

على سبيل المدح)[1]. كما تجاوز " قدامة " حد المعقولية في تصوير السمات الفعلية لشكل المدح والرثاء، فتخطى ما هو ثابت في قصائد الشعر العربي القديم فإذا كان الرأي كما أورده فأغلب الظن أنه يريد قصائد المدح التي جمعت بعد ذلك بين غرضي التهنئة والتعزية في آن واحد، واعتقادنا أن الشعر الجاهلي منها خلو. في قوله: (إنه ليس بين المرثية والمدحة فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل " كان " و " تولى " و " قضى نحبه "، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته) [2].

قد ينطبق هذا على بعض مراثي الخلفاء والأمراء في العصور التي تلت العصر الجاهلي، وهذا ما تنبه إليه ابن رشيق وأشار إليه بقوله: (ومن صعب الرثاء جمع تعزية وتهنئة في موضع)[3].

ومثلما حدث مع المستشرقين الألمان، نشطت آراء نقدية عند نقادنا العرب المحدثين تؤازر ما ذهبت إليه بعض هذه الآراء دون النظر في مضمونها الأصيل، على الرغم من وجود ما يحد من جنوحها ويقلل من حدتها، في شعرنا العربي القديم، فقد قيل إن (الرثاء فن شعري يلتقي في كثير مع فن المدح. أليس هو تعداد لفضائل المتوفى ومآثره؟ ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون مدار الرثاء على المعاني التي تبرز في الوقت نفسه في قصيدة المدح... وهكذا يسير فن الرثاء في هذا

1 - ديوان الخرنق بنت هفان،ص 32.
2 - المصدر السابق: ص49.
3 - العمدة لابن رشيق جـ2 / 155.

الإطار موازياً لفن المدح، مردداً لما يبرز فيه من معان جديدة) [1].

فليس الرثاء تعداداً لفضائل المتوفى فحسب، بل إن الفضائل وحرص الشاعر على ذكرها جانب من الجوانب الإنسانية الكثيرة وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون فن الرثاء كالمدح حتى في معظم فروعه. وإن تقاربت بعض الصفات التي توارد عليها الشعراء في مدائحهم الراثية إلا أنها تتنافر فيما بينهما لانعدام العلاقة بين النقيضين إلى جانب اختلاف العاطفة التي تشكل كلاً منهما. ثم كيف يتأتى أن يكون (الرثاء ضرباً من المديح ولكنه يختص بالأموات دون الأحياء) [2] وأغلب الظن أن هذه الفكرة ما هي إلا ترديد لما ذكره " قدامة بن جعفر " آنفاً. وكذلك وجدت نفس الفكرة عند الدكتور عثمان موافي بقوله (ويشبه المديح فن الرثاء، ولولا اختلاف زمن كل منهما لأصبحا فناً واحداً) [3].

وبالرجوع إلى الآراء السابقة يتبين أن يكون بالضرورة شاعراً لمديح هو نفسه شاعر الرثاء، وهذا لا يمكن أن يتوفر عند كل شاعر. فالاختلاف كبير من حيث المعاني ومن حيث الألفاظ. وهذا ما أكده " حازم القرطاجني " بقوله: (وينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء.

---

1 - في الشعر العباسي " الرؤية والفن " د. عز الدين إسماعيل ص362 وما بعدها.

2 - فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين د. مصطفى الشكعة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية 1958، ص133.

انظر: ديوان المعاني جـ1 / 31 وما بعدها (باب المديح الكامل).

3 - من قضايا الشعر والنثر د. عثمان موافي، الاسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية 1975م، ص35.

وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه) [1].

وواضح أن الآراء النقدية المتأخرة كانت أكثر مرونة ومجاراة للعامل الحضاري الذي أثر في الشعر، وجاءت هذه الآراء لتبرز الفرق البين بين المدح والرثاء. فأشاروا إلى أهمية مواءمة الحالة النفسية للغرض الذي تقال فيه، وحرصوا على بيان ذلك وتطابقه بشكل دقيق. يقول صاحب " عياد الشعر ": (ولحسن الشعر وصول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهاجي... وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه) [2].

كما نشطت بعض الآراء النقدية الحديثة، تحاول أن تجد حلاً وسطاً لهذه القضية التي ما زالت قيد البحث والتدقيق. وأغلب هذه الدراسات ترد بوضوح على بعض المزاعم التي حاول ترديدها بعض المستشرقين وتبعهم بعض نقادنا العرب المحدثين. فقد حاول الدكتور/ محمد غنيمي هلال أن يقف أمام رأي ابن رشيق وعلق على الحال الذي تحدث عنه ابن قتيبة وأطلق عليه صفة " الموقف ". فيقول: (كما غاب

1 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص306.
انظر: الأغاني: للأصفهاني، ج22 ص7578.
(.... كان سلم الخاسر لا يحسن المدح، ولكنه كان يحسن أن يرثي)
2 - عياد الشعر لابن طباطبا، ص16.
- والنظر: قواعد الشعر لثعلب ص35.
(قواعد بناء الشعر وتفرعها إلى مدح وهجاء ومراث واعتذار...).
- وراجع: خالص الخاص للثعالبي ص96.
- وانظر الشعر والشعراء لابن قتيبة، وقول احمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي...) ج2 / 858.
- وراجع: طبقات الشعراء لابن المعتز بتحقيق / عبد الستار احمد فراج.
ط. ثالثة، القاهرة، دار المعارف بمصر 1976م.

معنى الموقف، كذلك عن قدامة بن جعفر حين قرر أن الرثاء والمدح شئ واحد فقال: " ليس بين المرثية والمدحة.... " وفي هذا الكلام غفلة تامة عن الموقف. إذ أنه على الرغم من أن الرثاء مدح لهالك، فالموقفان مختلفان في البواعث وما يترتب عليه من تخير المعاني ومن طرق الصياغة، ومن الشعور العام الذي يتجلى فيه طابع القصيدة) [3].

وكذلك حاول أحمد الشايب [4]، فقد ناقش مقولة قدامة ابن جعفر، مركزاً على مبعث كل من المديح والرثاء وما ينتج عنهما من مشاعر وأحاسيس، وغايات كل فن على حده.

ويجب الإشارة هنا إلى أهمية وضوح العلاقة بين فن المدح والرثاء حاول الشاعر الجاهلي أن يبرزها في شكل صفات خلقية عامة يشترك الجميع في إبرازها بصورة أو بأخرى ؛ كالكرم والشجاعة والوفاء، ومثل هذه الصفات إنما تمثل لدى الشاعر العربي القديم عاطفة حب وإعجاب تطورت إلى مديح، ولذلك اعتبر القدماء الرثاء مدحاً في الجانب الذي يتناول أخلاق المرثي وصفاته الحسنة. والحقيقة أن قصائد الشعر الجاهلي تبين عكس ما ذهبوا إليه فهم على الجانب الشائع الذي لا يستند إلى دقة ولا يعتمد على تمحيص، فالمدح الحزين لا يدخل في فكرة المدح المجردة على الإطلاق كما حاول " رودو كاناكس " أن يبرزها في شعر الخنساء، وتبعه " فاجنر " وآخرون.

3 - المواقف الأدبية د. محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1973م، ص30.

4 - الرثاء في شعر أبي العلاء المعري، أحمد الشايب، مجلة الهلال (أغسطس 1938م)، ص112.

الفخر والحماسة في الشعر الجاهلي

بإلقاء نظرة على شعر الفخر المرتبط بالحماسة في العصر الجاهلي، نجد حرص الشاعر العربي القديم على التغني بأمجاد، والتمدح بالخلال والمعاني الخلقية التي ترددت في هذا العصر.

كان من أبرز هذه الصفات التي تتعلق بالنفس، كالكرم، والشجاعة، والعفة، والوفاء، وغيرها [1]. وهي صفات معنوية يشترك جميع الشعراء في إبرازها وليست مقصورة على طبقة دون أخرى بل يتساوى الجميع من الخاصة والعامة في التحلي بها وإنشادها في معرض الافتخار بالنفس. أما الحماسة فتعني الشجاعة في الحرب والقتال، وكل ما يتصل بهذا الشأن من إعداد العدة، والنزال في المعارك. وقد قسمت حياتهم بين قتال مرير، وحالة سلم لا يدوم طويلاً، لطبيعة هذه الحياة القائمة على التنافس من أجل سبل العيش، بل إن حروباً طاحنة كانت تمتد أربعين سنة كحرب داحس والغبراء، وحرب البسوس بسبب هذا. ولذلك لا نعجب أن امتلأ شعرهم بشعر الحماسة وما يستدعي ذلك من فخر يتضمن نفس الصفات

1 - انظر: نقد الشعر قدامة بن جعفر ص29 وما بعدها.
لقد أشار قدامة بن جعفر في حديثه عن المعاني المستخدمة في شعر الرثاء وقسمها إلى عقل وشجاعة وعدل وعفة، واعتبر الكرم من أقسام العدل، والحياة من العقل... ثم أكد أن القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع خصال مصيباً والمادح بغيرها مخطئاً.

التي ذكرناها آنفاً، إن لم تكن متضمنة، فيفرد لها عنصر قائم بذاته داخل القصيدة، ويحرص الشاعر الجاهلي على وجود مثل هذا الجزء ويعتبره على حد قول (بروينلش) الدافع المهم الذي لا يمكن أن تخلو منه قصيدة عند الشاعر القديم لما تمثله هذه الصفات من مقومات أساسية كبحثه عن الماء والشعب، بل هي الحياة نفسها... وكثيراً ما نجد هذه الصفات غالية حتى في تصويرهم للمحبوبة التي تقترن بهذا الغرض الذي قيل من أجلها) [1]. وأورد مثالًا لذلك، معلقة عنترة في معرض افتخاره بنفسه في قوله من المعلقة:

أثني على بما علمت فإنني	سهل مخالقتي إذا لم أظلم
فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل	مر مذاقة كطعم العلقم
ولقد شربت من المداة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم
بزجاجة صفراء ذات أسرة	قرنت بأزهر في الشمال مقدم
فإذا شربت فإنني مستهلك	مالي، وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر من ندى	وكما علمت شمائلي وتكرمي [2]

أما فخر عنترة فمعلقته خير مثال على امتزاج شعر الفخر بشعر الحماسة، كما هو معروف عند الشاعر الجاهلي عامة، وعنترة بخاصة. أما محاولة " بروينلش " في مزج هذين الغرضين، الغزل بالفخر، فهو ربط دقيق، بيد أن التعميم بهذا الشكل يقلل من أهميته.

قد يكون الربط الذي حاوله " بروينلش " معقولاً من الناحية الظاهرية، أما من الناحية الواقعية، فأغلب الظن أن شاعرنا العربي

---

1 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، بروينلش، ص227.

2 - ديوان عنترة، بتحقيق د. فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 1980م، ص102.

القديم كان يستأنس بحديثه مع محبوبته، فيتطرق إلى ذكر أفعاله ومناقبه كوجه من وجوه الإثارة لدى الحبيبة ومن ناحية أخرى يدلل على أهمية مكانته في القبيلة. فالشاعر القديم لا يرى محاسنه إلا في وجود هذه المحبوبة، وبحديثه الممتع معها يندفع حتى وسط المعارك متغنياً بالاثنين معاً ليدخل بعد ذلك إلى غرض آخر يكمل به قصيدته، ولذلك لا نعجب أن يكون فخر عنترة يميل إلى اللطافة والعفة وفيه جانب القسوة والشدة والقوة في آن واحد، في قوله:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى، وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم [1]

ومعظم المعاني التي يدور حولها عرض الفخر كما ذكرناها آنفاً تجئ عند معظم الشعراء بنفس المعنى الذي مجد به الشعراء الصفات التي كانت ترد في مدائحهم.-(على اعتبار أن الفخر والمديح يدخلان من نفس الباب الذي يصف منه الشعراء أنفسهم، أو غيرهم من الملوك والسلاطين والأمراء وذوي الجاه والنفوذ. كما تعكس صفة مثل الكرم تمجيد الشاعر العربي القديم لمثل من يحملون هذه الصفة ويتمنى أن تكون ملازمة له، حتى يضرب بها المثل) [2] كما هو الحال عند " حاتم الطائي "

الذي يقول:

أضاحك ضيفي قبل إنزاله رحله ويخصب عندى والمحل جديب

---

1 - المصدر السابق، ص107.
2 - ملاحظات على الشعر العربي القديم، إيفالد فاجنر ص129 الجزء الثاني.

ومالخصب للأضياف أن يكثر القرى ولكنما وجه الكريم خصيب [1]

وقد لاحظ " فاجنر " أن الصورة الأساسية للكرم تعني تقديم الطعام والشراب وأحياناً السكن للضيف القادم، وهذه الصورة هي الأساس الذي شاع عند العرب القدماء وحتى عصرنا الحاضر.

ولكن على الرغم من أهمية هذه الصورة ومطابقتها للواقع، فإن هناك صوراً أخرى معنوية لا تقل عنها تدخل في باب الضيافة وآداب الكرم كالبشاشة والترحيب. على نحو ما أسلفنا عند "حاتم الطائي"

ومعول " فاجنر " في هذه الخصوصية التي حرص على إبرازها ملازمة للفخر، قول ابن رشيق:" والافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار " [2] ومجال الفخر واسع لا حدود له ولاسيما الفخر الثاني، الذي يفتخر فيه الشاعر العربي القديم ويتغنى بمناقبه وأفعاله وبتاريخه الماضي، حتى ذكرياته تعد نوعاً من الفخار.

وقد لاحظ هذا " جولد تسيهر " عند بعض الشعراء الجاهليين وهو موضوع جدير بالمناقشة وينبغي الوقوف أمامه. (فالشاعر العربي القديم حين حاصرته الوحدة – الغربة – نظراً لطبيعة المعيشة

---

1 - عيون الأخبار لابن قتيبة جـ3 / 233.

وانظر: العقد الفريد جـ1 / 235.

راجع: ديوان حسان بن ثابت ص184 وما بعدها: (قصيدته في قيمة الكرم التي يقول فيها:

وإن أك ذا مال قليل أجد به وإن يهتصر عودي على الجهد يحمد

2 - العمدة لابن رشيق جـ2 / 143.

التي تعتمد على الترحال، فعاد بفكره يتذكر أهله وأحباءه، ودياره التي تركها، وليست هذه الظاهرة موجودة عند كل الشعراء العرب القدماء، ولكنها موجودة بوضوح عند هؤلاء الشعراء الذين تعودوا على الانتقال كامرئ القيس مثلاً في أبياته المشهورة التي يقول فيها:

وما جبنت خيلى ولكن تذكرت　　مرابطها من بربعيص وميسرا

ألارب يوم صالح قد شهدته　　بتاذف ذات التل من فوق طرطراً

ولا مثل يوم فى قذاران ظلته　　كأنى وأصحابى على قرن أعفرا

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا　　نقاداً وحتى نحسب الجون أشقرا [1]

وهذا اللون عرفناه في المعلقات بالفخر الذاتي، الذي يحاول فيه الشاعر أن يستخرج محاسنه بنفسه. فامرؤ القيس يفخر بنفسه وبمغامراته ونسائياته، كما كان يفخر بفرسه أيضاً، وهناك – أي في ديوانه – نماذج أخرى تبرز هذا الجانب وتوضحه، أكثر من النموذج الذي استشهد به " فاجنر " ليدلل على صحة ما ذهب إليه، كما كان فخر زهير بن أبي سلمى بحكمته وبخبرته، حينما كان يصف الحرب وما جره من وبال:

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا　　إلى كلأ مستوبل متوخم [2]

وكذلك فعل (حجر بن خالد) وهو يخاطب إمرأته بعد أن أسر بقوله:

فاقنى حياءك لا أبالك إننى　　في أرض فارس موثق أحوالا

وإذا هلكت فلا تريدى عاجزاً　　غساً ولا برماً، ولا مغزالا

1 - ديوان امرئ القيس، ص66، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. أولى 1403هـ / 1983م، بتحقيق / مصطفى عبد الشافي.

2 - شرح المعلقات السبع، ص99.

واستبدلي ختناً لأهلك مثله | يعطي الجزيل ويقتل الأبطالا
غير الجدير بأن يكون لقوحه | ربا عليه ولا الفصيل عيالا [1]

(وكان السموأل) تبعاً لهذه الطريقة في عرض مفاخره. حتى إن ابن رشيق عدها من أجود قصائد الفخر لأنها جمعت أنواع المفاخر [2] كما عبرت أيضاً عن المعاني النفسية من جهة الشجاعة والعقل. والرأي، والجود. والعفة [3]يقول فيها:

لنا جبل يحتله من نجيره | منيع يرد الطرف، وهو كليل
رسا أصله تحت الثرى، وسما به | إلى النجم فرع لا ينال طويل
وإنا لقوم ما نرى القتل سبة | إذا ما رأته عامر وسلول
وما مات منا سيد حتف أنفه | ولا طل منا حيث كان قتيل
فنحن كماء المزن ما في نصابنا | كهام ولا فينا يعد بخيل
إذا سيد منا خلا قام سيد | قؤول لما قال الكرام فعول
وما أخمدت نار لنا دون طارق | ولا ذمنا في النازلين نزيل
وأسيافنا في كل غرب ومشرق | بها من قراع الدراعين فلول [4]

وواضح أن المعاني التي سبق ذكرناها، تتردد في هذه القصائد التي حرص أصحابها على إبرازها بشكل جماعي، تعبيراً عن روح القبيلة والفخر بأقوامهم في نشوة وحماسة.

وكان أبرز ممن قال في هذا الجانب، وبخاصة عند أصحاب المعلقات (طرفة بن العبد) (الذي تغنى بحماسة بالغة في الافتخار بنفسه

---
1 - ديوان الحماسة لأبي تمام جا ص137.
2 - العمدة لابن رشيق ج2 ص147.
3 - نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص188 وما بعدها.
4 - ديوان السموؤال، ص90 وما بعدها.

ضمن افتخاره بقومه الشجعان الأقوياء، فهم كثيروا العدد والعدة، ولهم مكانة متميزة وسط أقرانهم من القبائل العربية، كما أنهم أصحاب مجد تليد، وحلم، وصبر) [1].

فيقول في قصيدة له في هذا الجانب:

ولى الأصــل الــذى في مثله	يصلح الابــرزرع المؤتبر
وهــم مــا هــم إذا مــا لبسوا	نسج داوود لباس محتضر
ورثــوا الســؤدد عــن آبائهم	ثم ســادوا ســؤدداً غير زمر
نحن في المشتاة ندعوا الجفلى	لا تــرى الآدب فينا يفتقر
ولــقــد تعلم بكــر أننــا	آفــة الجــزر مساميح يسر
ولــقــد تعلم بكــر أننــا	فاضلوا الــرأى وفى الروع وقر
ولــقــد تعلم بكــر أننــا	صادقوا البأس وفى المحفل غر
فضل أحلامهم عن جارهم	رحب الأذرع بالخير أمر [2]

وقد حاول " بروينلش " أن يفسر هذه الظاهرة (بأنها إنما تعبر عن روح قديمة استلهمها الشاعر العربي القديم ليبني من خلالها مجداً لنفسه أولاً ولقبيلته من بعده في المرحلة التالية، حتى إن معظم الشعراء الذين تغنوا بافتخاراتهم في العصور التالية، كانوا يحرصون على رسم تلك الصورة الذاتية. كالمتنبي مثلاً في مدحه لسيف الدولة بعد انتصاره على الروم، فاقتسم النصر بينه وبين قائده،بل كان فخاره بنفسه أكثر وضوحاً من مدحه لسيف الدولة ولنفسه أرجع سبب ظهور هذا الحدث على الصورة التى جاء بها) [3]

1 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، بروينلش، ص291.
2 - ديوان طرفة بن العبد ص54 وما بعدها.
3 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم،بروينلش،ص ٩.

وفى اعتقادنا أن الشاعر العربى القديم لم يكن ليحرص على تلك الصورة،التى حرص عليها الشعراء المحدثون،لعوامل كثيرة تخص البيئة والتحول الحضارى والشاعر نفسه. أما عند الشعراء العرب القدماء،فهذا الحرص طبيعى،ومتوافق أشد الاتفاق مع طبيعة المرحلة التى يحتويها هذا النوع من الفخر.

فالشاعر الجاهلى كان أسير قبيلته،ينتسب إليها،فعزته بعزتها وشجاعته جزء من قوتها،ومكانته بقدر مكانتها بين قبائل العرب. حتى وإن ظهرت بعض مظاهر هذه الفردية،فهى فى الإطار العام الذى تحدد بواعثه وعلائقه،وصفاته،ومناقبه التى يتغنى بها فى شعره. (والشاعر الجاهلى إنما هو فرد فى قبيلته يأتمر بأمرها ويخضع لمشيئتها،ويتحمل المسئوليات التى تلقيها على كاهله،ويذوب وجدانه فيها فتنمحى الفردية من ذاته ولا يبقى فى نفسه إلا سلطان القبيلة يبهره ويثيره ويوجهه)[1].

وخير دليل على ذلك ما ذكره (عمرو بن كلثوم) فى قصيدته التى تعد بياناً سياسياً،عبر فيها الشاعر عن فخره بقومه تغلب فى نشوة المفاخر حتى إنه هجر المقدمة المعهودة،وابتدأها بالخمر،وكأنه يعلن تمرداً ؛ ليس سياسياً فقط،بل تمرداً فنيا أيضاً،وهو المتمثل فى أول القصيدة،التى يقول فيها:

وأيـــام لـنـا غـر طـوال   عصينا الملك فيها أن ندينا

وسـيـد معشـر قـد تـوجـوه   بتاج الملك يحمى المحجرينا

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى،د. محمد مصطفى هدارة،ص 40.

تركنا الخيل عاكفة عليه مقلدة أعنتها صفونا
متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
نطاعن ما تراخى للناس عنا ونضرب بالسيوف إذا غشينا
ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا[1]

وبلغ الفخر ذروته فتجاوز به مبلغاً كبيراً من العتو فى بيته المشهور:

إذا بلغ الفطام لنا صبى تخرله الجبابر ساجدينا[2]

وواضح أن قصيدة " عمرو بن كلثوم " متأججة بالفخر القبلى،لايكاد يخلو منها بيت من صورة أو فكرة تميل بمكوناتها إلى الحدة،والصراع الدموى،والقتل،وهو ارتباط تفرضه مقومات الحياة آنذاك،وتدفع إليه،حتى إن موضوع الخمر جاء منسجماً مع نشوة تلك المعانى،كا لسيادة،والقوم،والمال،فكان افتخاراً يدلل به على الجاه والكرم كعادة الشعراء المترفين فى هذا العصر. أما فخر " الحارث بن حلزة " ففخر تضمن حماسة ومدح وهجاء،فيه القبيلة المتمثلة فى وصف الصلات التى تربط بين قبيلة بكر – (قبيلة الشاعر) -،وقبيلة تغلب،بقية قبائل العرب،وفيه رد على عمرو بن كلثوم كعنصر سياسى هام حرص الشاعر على بيانه بلغة تغلب عليها روح العقل والتدبر والهدوء،على عكس ما رأينا عند " عمرو بن كلثوم " فى فخره الملتهب حماساً وقوة واندفاع. فيقول الحارث بن حلزة:

هل علمتم أيام ينتهب النا س عواراً لكل حى عواء

---

1 - شرح المعلقات السبع للزوزنى،300 وما بعدها،
بتحقيق د. محمد عبد القادر أحمد
ط. أولى،القاهرة 1407 هـ / 1987 م.
2 - المصدر السابق،ص 223.

إذ رفعنا الجمال من سقف البح ... رين سيراً حتى تهانا الحساء
ثم ملنا على تميم فأحرمنا ... وفينا بنات مر إماء[1]

أما القصائد التى عبر فيها أصحابها عن المعارك وما يصاحبها من هزيمة،أو نصر،وما يعقبها من حديث عن الحرب وآثارها،والسلم ودعاته فقد كثروا فى هذا النوع. وغلب على هذا المنحى التصوير الدقيق للمعارك وقت حدوثها،وذكر للأدوات المستعملة،وكان التعبير فيها يشمل الشاعر ورفقائه،كما امحت صورة الفردية،التى أشار إليها " بروينلش " وجاء التعبير جماعياً ليشمل بأسرها[2].

أما الصورة التى علق عليها " بروينلش "،واعتبرها تميل إلى الذاتية حتى وإن جنحت بعد ذلك لتربط القبيلة كلها،فأغلب الظن أنه كان يقصد تلك الومضات النفسية التى كان الشاعر يسترجع فيها ذكرياته الماضية ويفخر بأيامه فى فترة الشباب بعد أن تقدمت به السن. ولذلك نجد " جولدتسيهر "[3]

من قبله،حاول الربط بين غرض الفخر،وذكر الحيوانات القوية التى يصرعها الدهر. وهى صورة واضحة عند معظم الشعراء الجاهليين،حيث يرتبط ذكر الحيوانات القوية بفترة الوهن والضعف التى تصيب أغلبهم فى فترة المشيب. كما ظهرت هذه الصور الافتخارية وأعمال البطولة التى فيها الشعر يائساً أو مشرفاً على

1 - شرح القصائد السبع الطوال: ص 470 وما بعدها،بتحقيق / عبد السلام هارون،دار المعارف 1400 – 1980 م.
وراجع: الشعر والشعراء ص 111.
وانظر: خزانة الأدب جـ1 / ص 223.
2 - انظر: ديوان الأعشى،ص 341 (قصيدته التى يدعو فيها إلى السلام).
3 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى،جولدتسيهر،ص 381 (بالألمانية).

الموت. وقد حاول " فاجنر " ان يبرزها فى فن الرثاء فحسب،وقصر ذكر الحيوانات على المرثية لما يضمنه الراثى من حسرة والم وحزن،بغرض التأسى من هذه الحيوانات التى تماثل الإنسان فى قوته وشبابه،مشيراً إلى (أن المواساة التى يجد فيها الإنسان نفسه مشتركاً مع الآخرين استخدمت فى شعر الهذليين بصفة عامة وهو أن كل إنسان معرض للموت وأنه لامفر من القدر. وكمثال على أن الأقوياء لا يفرون من الموت،كان يضرب المثل بالحيوانات البرية،والكائنات الحية،والأقوياء من الناس... وقد أصبح دخول الحيوانات فى شعر الرثاء مسألة معتادة بعد أن قادها الهذليون،حتى إننا لنشاهد ذلك عند الشعراء العباسيين،كأبى نواس،وابن الرومى،وابن المعتز) [1].

ومثل هذا الغرض وجد عند ابن رشيق وقصره أيضاً على غرض واحد وهو الرثاء،بقوله: " ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال فى المراثى بالملوك الأعزة والأمم السالفة،والوعول الممتنعة فى قلل الجبال،والأسود الخادرة فى الغياض،وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار،والنسور والعقبات والحيات،لبأسها وطول أعمارها،وذلك فى أشعارهم كثير موجود لايكاد يخلو منه شعر" [2] ومثل هذا التصور الذى ذهب إليه

1 - ملاحظات على الشعر القديم،ليفالد فاجنر،الجزء الأول ص 125.
E. Wanger:Travergedichte, S. 125-
انظر: ديوان أبى نواس بتحقيق / ليفالد فاجنر،الجزء الأول ص 322
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة،1378 هـ - 1958 م
وراجع: ديوان ابن الرومى بتحقيق د. حسين نصار جـ 6 / 2299 وما بعدها
الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981 م
وانظر: ديوان ابن المعتز بتحقيق د. محمد بديع شريف جـ 2 / 360
دار المعارف القاهرة،1978 م
2- العمدة لابن رشيق جـ 2 / 150.

ابن رشيق وتبعه بعد ذلك " فاجنر " بعدة قرون،يعد صورة واحدة من صور عديدة احتواها هذا النمط من الفخر. يقول دويد بن زيد بن فهد وهو من أقدم الشعراء الجاهليين لما حضرته الوفاة:

اليوم يبنى لدويد بيته	لو كان الدهر بلى أبليته
أو كان قرنى واحداً كفيته	يارب نهب صالح حويته
ورب غيل حسن لويته	ومعصم مخضب ثنيته[1]

فالشاعريسترجع ذكرياته التى كانت مصدر سعادته مع كثير من النساء فى موقف وهنت فيه قوته وغاب عنه العود. كما وجدت صورة أخرى تشابكت فيها المعانى،لعبيد بن الأبرص يفتخر فيها بقوته وشجاعته فى معرض تذكره لأهله،يحرص الشاعر على ذكر الحيوانات التى ترمز إلى معنى معين فى نفسه ،بقوله:

تذكرت أهلى الصالحين بملحوب	فقلبي عليهم هالك جد مغلوب
تذكرت أهل الخير والباع والندى	وأهل عتاق الجرد والبر والطيب
تذكرتهم ما إن تجف مدامعي	كأن جدول يسقى مزارع مخروب
... وقد أغتدى في القوم تحتى شمله	بطرف من السيدان أجرد منسوب
كميت كشاة الرمل صاف أديمه	مفج الحوامى جرشع غير مخشوب
وخيل كأسراب القطا قد وزعتها	بخيفانه تنمى بساق وعرقوب
وخرق تصيح الهام فيه مع الصدى	مخوف إذا ما جنه الليل مرهوب [2]

---

1 - المعمرون والوصايا ص 25 وما بعدها.
· وانظر: الشعر العربى فى العصر الجالهى،د. هدارة،ص 10.
وراجع: الأنوار ومحاسن الأشعار،للشمشاطى ج 1 / 345.
(فى رثاء اعرابى لفرسه)

2 - ديوان عبيد بن الأبرص، دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر بيروت، 1377هـ / 1958م، ص37 وما بعدها.

بمثل هذه الصورة يرتبط ذكر الحيوانات بالفخر ارتباطاً وثيقاً، تلك العلاقة التي تنشأ من خلال تذكر الشاعر لمآثره وبطولاته أيام شبابه. أما الصورة الأخرى فتتمثل في ذكر الحيوانات المرتبط ببكاء الشباب نفسه، فيقرن الشاعر صورة المشيب الذي حل برأسه، وصرعى الدهر من الحيوانات القوية، كقول سمعان ابن هبيرة " أبو السمال الأسدي":

وهادئة من شيبتى وتحننى	وطول قعودى بالوصيد أفكر
فقلت لها: لا تهزئى إن قصرك ال	منايا وريب الدهر بالمرء يغدر
فلما ترامته المنايا وريبها	تقوس منه الظهر فالخطو مقصر
وعاد كفرخ النسر أعمى عن التى	يريد طوال الدهر يهدى ويهدر [1]

ومثل هذه الصورة وجدت عند الهذليين، مقترنة بذكر الحيوانات ولكن على نمط آخر، يوضح قناعته التامة تجاه الموت الذي لا تنفع معه حيل ولا ينقذ من بطشه لا الإنسان مهما كانت قوته ومكانته، ولا الحيوان الذي تضرب به الأمثلة بغرض التأسي وأخذ العبرة [2].

ويهمنا في هذه التتمة أن نشير إلى حرص الشاعر الجاهلي – أثناء رسمه لتلك الصورة، على قوته وشجاعته، مقترنة بذكر مفاخر قبيلته وسؤددها في صورة غير مباشرة. فالحيوان رمز هذه القوة، والبطش والشجاعة، وتلك الصفات كان الشاعر يتحلى بها ويحرص

1 - المعمرون والوصايا / للسجستاني، ص65 وما بعدها.
2 - انظر: شرح أشعار الهذليين، للسكري، جـ1 / ص11 وما بعدها.
(في رثاء أبو ذءيب الهذلي لأبنائه).

* وراجع: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، طبعة أولى، 1980م، ص133 وما بعدها.

عليها في فترة شبابه لأنها مفخرة قبيلته وتميزها بين بقية القبائل العربية الأخرى، وحينما تذهب هذه القوة، فإن الشاعر العربي القديم يبرزها في هذه الصورة التي جاءت عليها بطريقة مباشرة، عن طريق ذكر الحيوانات الشرسة، التي صرعها الدهر، مثلما فعلت الأيام بالشاعر، وبدلت قوته التي كان يفخر بها إلى ضعف، وحولت شبابه شيباً، وتركته في وحدته يجتر فيها آلام الذكريات.

كقول ابن حممة الدوسي:

كبرت، وطال العمر حتى كأنني سليم أفاع، ليله غير مودع
وأصبحت مثل النسر طارت فراخه إذا رام تطياراً يقلن له قع [1]

ومثل هذا النوع شاع عند بعض الشعراء العرب القدماء، كرد فعل لما يعانيه الشاعر، سواء كان في فترة ارتحاله وغربته، أو بعد رحيل العمر وذهاب الشباب جدته، ودليل على ارتباط هذه المعاني بنفس الشاعر كعنصر هام من عناصر الإبداع الفني مما دفعه أن يفرد لها قصائد دون مقدمات تقليدية على نحو ما ذكرنا عند عدد من الشعراء الجاهليين، مقترنة مآثر القبيلة، وعلو شأنها، وبيان صور الحماسة التي قد تصاحب لحظة الافتخار بتنوع حالاتها ووقائعها، حتى لتعد في بعض الأحيان كوثيقة تاريخية واجتماعية تبين الصلات والروابط، التي كان عليها العرب القدماء [2].

1 - المعمرون والوصايا، ص29.
2 - انظر: الأصمعيات ص156، قصيدة رقم 54.
(فخر المهلهل بقومه).
وراجع: ديوان طرفة ص73 (كافيته في الفخر)، ص61 وما بعدها (فخره بقومه)، ص90 وما بعدها (تسجيل أحداث يوم تحلاق اللمم في ميميته).

الحكمة فى الشعر الجاهلى

يأتى الحديث عن الأمثال والحكمة فى العصر الجاهلى معاً ن بسبب أن كليهما يعتبران من الموروث الثقافى الذى أثر بعضه فى بعضه الآخر، وقد أورد الميدانى: (سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالاً لانتصاب صورها فى العقول مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب)[1]،والحكمة ثمرة استغراق عقلى وتأمل نفسى عميق، وغالباً ما تكون منتزعة من تجارب الآخرين، وتحتويها سمات وعلائق بيئية تدل عليها وتبرزها عند كل أمة من الأمم، فليس معقولاً أن يقال: (بأن العرب القدماء استقوا حكمهم من تجارب الأمم السالفة والمجاورة لها، وقلدوا ما فيها من مزايا تختص بهم وبشعوبهم، ودرجوا على تصوير تجاربهم فى الموت بنفس الطريقة التى ابتدأها الفرس سواء كانت أقوالاً مأثورة موجزة أم حكاية قصيرة)، فقد حاول " فيدرمان" فى مقالته السابقة أن ينفى الحكمة عن الشعر العربى كموروث ثقافى أصيل، وحاول -كعادته -إلصاق سبب ورودها فى الشعر العربى إلى الأمم السالفة، التى تختلف عن العرب فى التعبير عن تجاربها

1 - مجمع الأمثال للميدانى، المقدمة
- أنظر: المزهر للسيوطى، طبقة البابى الحلبى، جـ1/486 (النادرة حكمة صحيحة تؤدى ما يؤدى عند المثل.)
(2) العلاقة ما بين الإنسان والحيوان، فيدرمان، ص369

برموز وأساطير وخرافات أحياناً تغاير الواقع وترفضه، وهذا ليس موجوداً في الشعرب العربي لا على هذه الصورة، ولا يمت بأية صلة إلا لتجارب العرب القدماء الذين كانت تشغلهم قضايا معينة في الحياة، فكانت تحمل نهايات قصائدهم ألواناً من هذا الشعر الحكمي تعبيراً عن مضمون هذا الفكر إلى أن استقلت بشكل متطور عند بعض الشعراء الجاهلين الذين اشتهروا بالحكمة، وهي سمة سعى إليها كل الشعراء في هذه العصر على اختلاف أعمارهم، للظهور بشكل الشاعر الحكيم على نحو ما نرى عند طرفة وحرصه على أن يضمن معلقته شئياً من الحكمة اقتداء بغيره من أصحاب التجارب وذوي السن الكبيرة، بالرغم من صغر سنه في هذه الفترة.

وغني عن التعريف أن أصالة هذا الفن ووظيفته كانت تلائم إلى حد بعيد البيئة العربية ومتطلبات المجتمع القبلي، فنرى مثل هذا الشعر عند عبيد بن الأبرص، وعلقمة، وزهير بن أبي سلمى، مع الأخذ في الاعتبار تطور هذا الفن بين متقدمي هؤلاء الشعراء ومتأخريهم في تطوير الحكمة، وتنوع موضوعاتها، والتأكيد عليها.

وقد ردّ "بيكر" المستشرق الألماني على نظيره، في مقالته التي ضمنها كتاب الدراسات الإسلامية بعنوان "أين الذين كانوا قبلنا في الدنيا؟"[1] وهي مقالة استطاع الكاتب من خلالها أن يرد بوضوح على ما زعمه " فيدرمان" بل ذهب لأبعد من ذلك ليدلل على مدى

1 C.H. Bacher, Islamstudien: Van warden Und wesen der islamischen welt - Hildesheim 1967

(Ubi Suni qui antc nos in moundo fuere)

المقالة ص 501، والعنوان باللغة اللاتينية والعبارة مشهورة

تأثر بعض الشعراء الغربيين أمثال: " جوته" الألمانى و "شيكسبير" الإنجليزى بحكم القدماء العرب ومواعظهم (كنت قد عثرت على خطبتين إسلاميتين فى الكاميرون وتوجو، ووجدت فيهما الموروث الإسلامى واضحاً عند الشعراء الإسلاميين، حتى وإن استخدموا بعض ضروب الجاهليين وبخاصة فى فن الرثاء الذى زخر بالمعانى الإسلامية التى جاءت بظهور الإسلام، وتمثلها الشعراء، بشكل يتفق مع سنن التطور الذى حدث فى البيئة الجديدة) [1]،فيذكر الهذلى وهو يرثى ابنه بقوله:

فيعدو الفتى والموت تحت ردائه ولابد من قدر من الله واجب[2]

وأقوال أعرابية فى بكاء ابن لها:

هذى سبيل الناس كلهم لابد سالكها على سفر

أو لا تراهم فى ديارهم يتوقفون وهم على ذعر

فالموت يوردهم مواردهم قسرا فقد ذلوا على القسر[3]

ففكرة "بيكر" واضحة فى المقال الأول الذى أورده على ذيوع الفكر الإسلامى، وانتشار الحكمة التى يفرضها حال الموت، مع تحفظنا على المثال الثانى الذى أراد منه أن ينفذ إلى فكرة تبعدنا عن الغرض الذى نحن بصدد الحديث عنه.

ثم يأتى "بيكر" ببعض الفقرات من شعر الأديب الألمانى "جوته" من قصيدة" دعونا نفرح"[4]، وكذلك من "هاملت" للشاعر الإنجليزى

1 - المقالة ص 502.
2 - شرح أشعار الهذليين للسكرى، جـ2 ص 918 (أبو صخر الهذلى فى رثاء ابنه)
3 - زهر الآداب: ابو اسحاق الحصرى القيروانى، جـ1 ص 410.
4 - المقالة نفسها، ص 507.

"شيكسبير"[1]، ثم يحاول أن يقارن ذلك بما جاء به الشاعر الجاهلى (عدى بن زيد)، ويقول عنه (أنه أول من ذكر الحكمة فى شعره)، مستشهداً بأبيات للشاعر العربى القديم، التى يقول فيها:

من رآنا فليحدث نفسه	أنه موف على قرن زوال
وخطوب الدهر لا يبقى لها	ولما تأتى به صم الجبال
رب ركب قد أناخوا عندنا	يشربون الخمر بالماء الزلال
والأباريق عليهم فدم	وعتاق الخيل تردى فى الجلال
عمروا دهراً بعيش حسن	أمنى دهرهم غير عجال
ثم اضحوا أخنع الدهر بهم	وكذلك الدهر يودى بالجبال
وكذاك الدهر يرمى بالفتى	فى طلاب العيش حالاً بعد حال[2]

وطبيعى أن تقترن الحكمة بالحديث عن ظروف العيش ومحاولة البحث عن ملذات الدنيا قبل فوات الأوان. وزوال العمر. وقد وجدت هذه الأفكار صدى واسعا عند بعض الشعراء العرب القدماء وهؤلاء الشعراء إنما يمثلون الجانب السلبى الطبيعى، نتيجة لرد الفعل الذى تحتويه كل بيئة على اختلاف متناقضاتها، ويعزى هذا الجانب إلى التأثر بالجانب الحضارى الذى شاع فى أطراف الجزيرة العربية ومن ناحية أخرى تقليد للقدماء المعاصرين لهم كما أسلفنا فى قصيدة "عدى بن زيد" فالشاعر يتنازعه عاملان: الأول وهو البحث عن اللهو وحياة الترف والمجون ليرضى بها فترة شبابه، ويهرب بها من واقعه، ويتمرد على الأعراف والقيم السائدة آنذاك، والثانى يكون نتيجة

1 - المقالة نفسها، ص 508.

2 - ديوان عدى بن زيد العبادى، بتحقيق محمد جبار المعيبد، طـ بغداد 1965م، ص 82 وما بعدها.

طبيعية للمرحلة الى وصل إليها الشاعر من وهن وانتظار للموت.

ومن مثلوا لهذا المعنى، وكانوا يحرصون على إبرازه فى قصائدهم الشاعر "طرفة بن العبد"، الذى يقول:

وما زال تشرابى الخمور، ولذتى وبيعى وانفاقى طريقى ومتلدى

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها وأفـــردت أفــراد البعير المعبد

ألا أيهذا اللائمى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى[1]

وعلى الرغم من غيه السادر، وعبثه بكل ما قدسه القدماء واعتبروه دليلاً لهم نحس إذا أنعمنا النظر فى قراءة شعره بتلك النفس المتألمة التى تريد أن ترجع إلى الصواب وعلمها به على يقين وعنصر الاستهانة غير وارد، إلا فى حالة الجزع النفسى وهى حالة مؤقتة سرعان ما تزول.

أرى المـوت نحام بخيل بما له كقبر غوى فى البطالة مفسد

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى العيّش كنزاً ناقصاً كل ليلة وما تنقص اليام والدهر ينفد

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وشياه باليد[2]

حينما تهدأ النفس من ثورتها، ويعود إليها اتزانها تنزع بطبيعتها إلى الحكمة الخيرة التى جبلت عليها، فتدعو إلى التزود بالخير، كقوله:

لعمرك ما الأيام إلا معارة فما اسطعت من معروفها فتزود[3]

---

1 - ديوان طرفة بن العبد، ص 31 وما بعدها.
2 - المصدر السابق ص 33 وما بعدها.
3 - المصدر نفسه ص 44

ومن هذا كثير فى شعر (طرفة بن العبد) [1]

(وقد يبدو على مثل هذه الأشعار الطابع التعليمى، وهو اتجاه لا ينكر وجوده فى الشعر الجاهلى، وأسلوبه يختلف عن الأسلوب البدوى الجزل فى ألفاظه وصياغته، ونرى هذا الاتجاه التعليمى ماثلاً فى أشعار تغلب عليها الحكمة والتجربة الحية حتى لتصبح شبه وصايا من الآباء للأبناء) [2].

ففى الشعر الجاهلى قصائد ليست على نمط المعلقات، انفردت بموضوع الحكمة جاءت على شكل وصايا ونصائح، تدعو إلى النوازع الخلقية وتؤكد القيم التى كانت سائدة فى المجتمع العربى، من مثل هذا اللون من الشعر لامية (عبد القيس بن خفاف) التى ضمنها وصية لابنه (جبيل) مسجلاً فيها مثالا للخلق العربى الأصيل ونصائح تربوية غالية، بقوله:

أجبيل إن أباك كارب يومه	فإذا دعيت إلى العظائم فاعجل
واترك محل السوء لا تحلل به	وإذا نبا بك منزل فتحول
وإذا هممت بأمر شر فاتئد	وإذا هممت بأمر خير فافعل
وإذا أتتك من العدو قوارص	فاقرص كذاك، ولا تقل لم أفعل
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا	ترجو الفواضل عند غير المفضل
واستغن أغناك ربك بالغنى	وإذا تصبك خصاصة فتحمل
وإذا تشاجر فى فؤادك مرة	أمران فاعمد للأعف الأجمل[3]

1 - انظر: ديوان طرفة بن العبد، ص 45 داليته، ص 62 وما بعدها رائيته.
2 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة، ص 57
3 - طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحى، بتحقيق محمود محمد شاكر،ص 147
وراجع: المفضليات ص 384 وما بعدها مع بعض الاختلاف

وقد يعمد الشاعر إلى التفصيل فى أمر الوصية، فيؤكد بذلك موضوع الحكمة تأكيداً مفصلاً، يبسط فيه الحديث فى تطبيقاتها، مثلما فعل (المثقب العبدى) فى قصيدته التى يقول فيها:

لا تقولن إذا لم ترد   أن تتم الوعد فى شىء (نعم)
حسن قول (نعم) من بعد(لا)   وقبيح قول (لا) بعد (نعم)
إن (لا) بعد (نعم) فاحشة   فبـ (لا) فابدأ إذا خفت الندم
فإذا قلت (نعم) فاصبر لها   بنجاح القول، إن الخلف ذم[1]

أما حكمة " زهير بن أبى سلمىٰ "فأخذت شكلاً واقعياً تغلب عليه روح الخطابة، فوقف موقف الناصح الذى خبر بالحياة بتجاربها المريرة، فحنكته الأيام، وصقلته حكمة آبائه وقومه، فاستقى منها تلك الصورة المثالية لجملة الفضائل والحكم فى شتى مناحى الحياة، ففى الأبيات التالية يفصّل زهير طباع الناس تفصيلاً دقيقاً وما تنطوى عليه من متناقضات، بقوله:

وكائن ترى من صامت لك معجب   زيادته أو نقصه فى التكلم
لسان الفتى نصف ونصف فؤاده   فلم يبق إلا صورة اللحم والدم
وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده   وإن الفتى بعد السفاهة يحلم[2]

لذلك تراه ينصح الإنسان بالتروى وأخذ روح المبادرة التى تحتويها عناصر الجاملة، والتغاضى عن أخطاء الآخرين نتيجة لاختلاف طبائع الناس وعاداتهم بقوله:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب   تمته، ومن تخطىء يعمر فيهرم

1 - المفضليات للمفضل الضبى، ص 293
2 - ديوان زهير ابن أبى سلمى (دار صادر بيروت)، ص 88 وما بعدها.

ومـن لم يصانع فـى أمـور كثيرة	يضـرس بـأنيـاب، ويـوطـا بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه	يـفـره ومـن لا يـتـق الشـتم يشتم
ومـن يـوف لا يـذمم ومـن يهد قلبه	إلى مطمئـن البحـر لا يتجمجم
ومـن يجعل المعـروف فـى غير أهله	يـكـن حـمـده ذمـا عـليـه ويـنـدم
ومـن هـاب أسـبـاب المنـيا ينلنه	وإن يـرق اسباب السماء بسلم[1]

والملاحظ أن هذه الحكم تأتى وقد غلبت عليها لوعة وحزن شديدان، فتبرز تجربة الشاعر ونظرته إلى الحياة، بعد أن هدته السنون، وفاته الشباب، فينزع غلى التفكير فى مصيره الذى ينتظره، يصاحبه الموت والفناء تارة، وخبرة العمل الطويل متمثلة فى النصح والوعظ والإرشاد للبشر عامة تارة أخرى.

ولذلك فقط ربط المستشرقون الألمان بين الحكمة والرثاء من هذه الناحية التى يغلب عليها طابع اليأس المطبق، فقد اشار إليها "رودوكاناكس، فى كتابه عن "الخنساء ومراثيها" وأكد على (أنها تزجى الحكم والنصائح المثالية فى صورة مديح لصفات "صخر" ومناقبه وأفعاله، وافتخار لها وللقبيلة فى نفس الوقت.. كما يرتبط بنفس الموضوع، الخوف من شماتة الأعداء فى صورة تأس أو مواساة، وقد تتواجد الفكرتان، نزول البلاء بالشامتين وعزاء النفس فى صورة حكمة وثائية جنباً إلى جنب) [2]

ومثله فعل "فيرنر كاسكل" فى كتابه " القدر فى الشعر العربى

1 - ديوان زهير، ص 87 وما بعدها
راجع: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات للإنبارى،ص 282 وما بعدها.
(اختلاف رواية بعض المفردات)
2 - الخنساء ومراثيها، رودوكاناكس، ص 67 وما بعدها (بالألمانية)

القديم" وذهب إلى حيث ما ذهب إليه نظيره "رودوكاناكس" إلا أن " كاسكل" قصر الحكمة على جانب واحد وهو الرثا - (فقد وجدت فى دواوين الشعراء الجاهلين بعض الحكم والمواعظ الخاصة بالقدر والموت فى شعر الرثاء التى يقصد بها المواساة فحسب) [1]

ومن المألوف عند الجاهليين أن يقترن ذكر الحكمة بالحديث عن الموت، لأن مقام الحديث مناسب لمثل هذا النوع من الشعر كما أنه يعزى النفس ويقوى من تجلدها، وغالباً ما تأتى الحكمة متوافقة مع الموضوع أشد الاتفاق لا تتنافر فيها ولا اختلاف، لدرجة أن العرب القدماء كانوا يقفون أمام بيت أبى ذؤيب الهذلى:

والنفس راغبة إذا رغبتها   إذا ترد إلى قليل تقنع[2]

ويقولون إنه (أبلغ بيت قالته العرب) [3] والشواهد على ذلك كثيرة من الرثاء، حيث تمتزج مع الحكمة والموعظة والحسرة واللوعة على الدنيا عندما يبكى الراثى نفسه، باسترجاع أيامه المنتهية، كما فى أبيات السموأل:

إن امرءا أمن الحوادث جاهل   يرجو الخلود كضارب بقداح

من بعد عادى الدهور ومأرب   ومقاول بيض الوجوه صباح

مرت عليهم آفة فكأنها   عفت على آثارهم بمتاح

يا ليت شعرى حين أندب هالكا   ماذا تؤبنني به أنواحى

---

1 - القدر فى الشعر العربى القديم، فيرنكاسكل، ص 9

2 - شرح اشعار الهذليين جـ1/4
وراجع: المفضليات ص 420

3 - العقد الفريد لابن عبد ربه ن جـ5 ص 273

أيقلن لا تبعد فرب كريهة فرجتها بشجاعة وسماح[1]

ومثل هذه الصورة تمثل بصدق ومرارة نظرة الشعرا القدماء إلى الموت ولذلك غلب على مثل هذا النوع من المراثى اليأس والتشاؤم المطبق، ولذلك يلجا الراثى إلى الحكمة علها تخفف أحزانه على اعتبار أن من رأى مصائب الغير هانت عليه مصيبته، على عكس ما فهم الناقد (رودو كاناكس) فى تعقيبه على بيتين للخنساء:

فلولا كثرة الباكين حولى على إخوانهم لقتلت نفسى

وما يبكون مثل أخى ولكن أعزى النفس عنه بالتأسى [2]

فقد فهم "رودو كاناكس " كلمة " التأسى" خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفى فى مصائب الآخرين [3]

أما عند زهير بن أبى سلمى، فهو يسوف الحكمة ويتبعها بدليل مادى ملموس، ويؤكد حتمية الموت بأسلوب وعظى مباشر بمنطق الشيخ الحكيم، فى قوله:

واعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم [4]

ولأن الحكمة تقوم أساساً على التجارب الإنسانية، إلا أنها تعتمد أيضاً على التجارب الذاتية، فاقترنت بموضوعات أخرى غير الرثاء -على

---

1 - ديوان السموأل، ص 86

راجع: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ص 240، (نفس الأبيات لشاعر آخر)

2 - ديوان الخنساء، لويس شيخو، ص 150

3 - الخنساء ومراثيها، رود كاناكس، ص 69

وأنظر: ديوان لبيد بن ربيعة ص 168 وما بعدها فى رثاء أخيه إربد:

وراجع: قصيدة الرثاء فى شعر القرن الثالث الهجرى، المقدمة ص 5 وما بعدها (نال بها الباحث درجة الدكتوراه سنة 1990 من جامعة الاسكندرية)

4 - ديوان زهير ص 29:

نحو ماذهب الناقد الألماني "فيرنر كاسل، فقصر ورود الحكمة على المراثي -كالمديح والفخر والحماسة، لأن مدار المعاني فيها على الخلق المثالي والصفات التي تكاد تقترب في بعض الأحيان من الكمال، كما أنها تبين فلسفات أصحابها، وأفكارهم، وما جنحوا إليه في حياتهم التي اختزنوا منها تجارب عديدة، من مثل ذلك ما تناوله (أوس بن حجر) في تبصير الناس إلى كيفية تعاملاتهم في الحياة من منظور الخبير المجرب.

يقول أوس:

فإني رأيت الناس إلا أقلهم	خفاف العهود يكثرون التنقلا
بني أم ذي المال الكثير يرونهوان	كان عبداً سيدُ الأمر جحفلا
وهم لمقل المال أولاد علة	وإن كان محضاً في العمومة مخولاً
وليس أخوط الدائم العهد بالذي	يذمك إن ولى ويرضيك مقبلا
ولكن أخوط النائي ما دمت آمنا	وصاحبك الأدنى إذا الأمر أعضلا[1]

فقضاياه التي تشغله وحاول أن يبرزها، إنما هي قضايا تخص الإنسانية بعامة، حيث أخلاق الناس وطباعهم المختلفة، وهي ليست حكراً على الرثاء فقط -كما حاول بعض المستشرقين الألمان إثباتها، كما سبق أن ذكرنا - وإنما هي تخص كل موضوعات الشعر عامة، وقد تكثر في غرض بعينه نتيجة لارتباط الدعوة إلى التأمل في مصير الإنسان وما يتبعها من يأس وحزن، بتذكر الذين ذهبوا من الأقوام السالفة، فيأتي بها الشاعر في صورة شريط ذكريات يتأمل ما فيه

1 - ديوان أوس بن حجر: ص 91 وما بعدها.

على مهل وبحكمة بالغة.

أما علقمة فقد اثر أن يضمن حكمه نوعاً آخر من الشعر وهو بيان طبيعة المرأة فى نزوعها إلى الجاه، والغنى، والشباب الذى يدوم، بقوله:

فإن تسألونى بالنساء فإننى	خبير بأدواء النساء طبيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ما له	فليس له فى ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث علمته	وشرخ الشباب عندهن عجيب[1]

1 - عيون الأخبار، لابن قتيبة، جـ4/64 دار الكتب العلمية، بيروت، ط. أولى 1406هـ 1986-م

حول الخصائص الفنية للشعر الجاهلى

تركيب القصيدة الجاهلية

لا نستطيع أن نعزل المعلقة عند درسها عن القصيدة الجاهلية عموماً ولا أن نميزها عنها، فما ينبغى أخذه على المعلقة ينطبق بالضرورة -فى أغلب الأحيان -على القصيدة، باستثناء الطول فى المعلقة على أن هذه الخاصية التى تتمتع بها المعلقة برغم سقوط عدد كبير من أبياتها، إلا أنها تتميز بهذه السمة الفنية، وكان يمكن لها أن تكون أطول من ذلك، ومن الصعب تحديد الشكل الفنى الذى تطورت عنه القصيدة فى الشعر العربى بعامة، وأغلب الظن أنه كانت هناك محاولات عديدة سبقت ذلك، حققت لهذا الشعر العربى الاستقرار والمقومات التى بينت معالمه وأنضجته بهذا الشكل الذى بين أيدينا، (والحقيقة إن قدراً كبيراً من الشعر الجاهلى -بعد أن تم نضجه واكتماله الفنى -قد ضاع لاعتماد الشعراء على الرواية فى نقله دون التدوين، ولأن بعض العلماء الذين دونوه فى العصر الإسلامى قد حكموا أهواءهم فيما دونوه، ومن هنا نشأت ظلال من الشك حول صحة ما وصل إلى أيدينا من هذا الشعر الذى تم تدوينه فى العصر الإسلامى، ولكن علماءنا الأقدمين قاموا بمحاولات جادة لتمحيصه ونفى المنحول منه) [1]

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، ص 9

وقد التزم الشاعر فى قصيدته التامة النضج أوزاناً واحدة، كما التزم قافية موحدة عوضتها عن (رتابة الموضوعات التى شملتها القصيدة الطويلة والتى كانت تعبر عن إحساس الشاعر العربى القديم بضرورة الخروج عن هذا السائد الذى يتكرر بصورة الشاعر العربى القديم بضرورة الخروج عن هذا السائد الذى يتكرر بصورة شبه عقائدية فى المحتوى الذى كانت عليه القصيدة.. وهذا قد يفسر محاولة بعضهم من الشعراء القدماء -بل أغلبهم - الإكثار من الحديث عن الأغراض التى تجتذب السمع وتخفق لها القلوب... مع تسليمنا بهذا النهج الفنى القديم الذى كان يتلائم البيئة والذوق القديم إلا أن كثيراً من النقاد المحدثين عابوا ذلك واعتبروه شططاً) [1]

وقد حاول -فاجنر - أن يثير فينا هذا الإحساس بأن نمطية القصيدة الجاهلية"المعلقة" بتنوع موضوعاتها فى رأى النقاد المحدثين، لم تكن تلقى قبولاً لديهم، ولم يتحمسوا لهذا التلون الكبير فى العاطفة التى يحتاجها كل موضوع من الموضوعات المتضمنة للقصيدة، فلم يتتبع "فاجنر" ما قاله ابن قتيبة فى هذا الصدد، وتنبه إليه ابن رشيق وخصصه دون تعميم على كل الشعر العربى.

فكثير من القصائد التى أثبتت نهجا فنياً معيناً وخلصت بمدح أو هجاء أو رثاء، جاءت خالية من المقدمات التقليدية، الذى جعله بعض النقاد المحدثين عنصراً أساسياً فى بناء القصيدة العربية، على الشاعر العربى ألا يتجاوزه وإلا كان عيباً لحق به، يقول ابن قتيبة

1 - ملاحظات على الشعر العربى القديم، إيفالد فاجنر ص 129 الجزء الأول.

(..إن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح...) [1] ثم يزداد ابن قتيبة الحاحاً على هذه الفكرة قائلاً: (فالشاعر المجيد، من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر..) [2]، ويتابع ابن قتيبة هذا النهج المرسوم فيشدد بجمود عندما يقول: (وليس لمتأخر الشعراء، أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام...) [3]، ثم قدم ابن قتيبة نموذجا طبق عليه كلامه فى غرض المديح، فكان حجة عليه وليست له، بأن خصص كلامه لهذا اللون الشعرى، الذى فهم منه "فاجنر" -وهو بصدد الكلام عن غرض الرثاء -أن"ابن قتيبة" قصر هذه الطقوس على شعر المدح فقط. غير أن "ابن رشيق" أشار إلى أن معظم هذه الحدود المرسومة من قبل النقاد لا تنطبق على جميع أغراض الشعر العربى، وذكر أنه (ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون فى المدح والهجاء) [4]،ويقدم بعد ذلك مبرراً هاما يتعلق بالحالة النفسية التى

1 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة، جـ1، ص 82
2 - المصدر السابق ج1 / ص 82
3 - نفسه ص82.
4 - العمدة، ابن رشيق، جـ2 ص 121

يكون عليها الشاعر حيث يقول: (لأن الأخذ فى الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب، بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة)[1]

واعتقادنا بأن "إيفالد فاجنر" لم يقطن إلى ملاحظة "ابن قتيبة" وتوقفت ملاحظاته وآراؤه حول النموذج الذى ساقه "ابن قتيبة" فى المديح وأغلب الظن أن ما عبر عنه "ابن رشيق" تفصيل لما قاله "ابن قتيبة" ولا يخرج عن ظاهرة التعليل لوجود مثل هذه التركيبة التى احتوت عليها القصيدة ذات الموضوعات المتعددة، أما استغلال مثل هذه التفسيرات وتقييدها لغرض واحد ففيه إجحاف وظلم شديد لنقادنا العرب القدماء، وعلى الأرجح أن النموذج الذى أتى به "ابن قتيبة" ليدلل على صحة ما يقول من أغراض الشعر العربى ككل وليس مقصوراً على غرض المديح فحسب، ومادمنا بصدد الحديث عن شعر الرثاء -الذى أثاره كلام "فاجنر" وعقب عليه -فقد اشار الناقد الألمانى "جولدتسيهر" إلى وجود هذا العامل النفسى الذى أكده " ابن رشيق" فى ملاحظاته السابقة وعالجه "جولدتسيهر" بلماحية دون اللجوء إلى تفصيلات، بقوله: (يرى النقاد العرب أنه يوجد فرق كبير بين المرثية وجميع صور الشعر الأخرى، فبينما تبين القصيدة فى جميع محتوياتها المختلفة صفاتها الثابتة أو الخاصة بأنها دائماً تنبع من " النسيب" فإن أشعار المراثى تتجرد من الدافع الملائم الذى يدل على ظهورها.. والذى فى حد ذاته لا غنى عنه بالنسبة لفن الشعر الذاتى)[2]

---

1 - نفسه

2 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى القديم: جولدتسيهر ص 390 (بالألمانية)

ثم يذكر "جولدتسيهر" مثالاً لذلك من شعر (أبى ذؤيب الهذلى)، حيث يقول:

أعاذل إن الرزء مثل ابن مالك ... زهير وأمثال ابن نضلة واقد
ومثل السدوسيين سادا وذبذبا ... رجال الحجاز من مسود وسائد
أقبا الكشوح أبيضان كلاهما ... كعالية الخطى وارى الأزائد
أعاذل أبقى للملامة حظها ... إذا راع عنى بالجلية عائد
وقالوا تركناه تزلزل نفسه ... وقد أسندونى أو كذا غير ساند
وقام بناتى بالنعال حواسراً ... فألصقن وقع السبت تحت القلائد
يودون أن يفدوننى بنفوسهم ... ومثنى الأواقى والقيان النواهد
وقد أرسلوا فراطهم فتأثلوا ... قليباً شفاهاً كالإمام القواعد
مطأطأة لم ينيطوها وإنما ... ليرضى بها فراطها أم واحد
قضوا ما قضوا من رمها ثم أقبلوا ... إلى بطاء المشى غير السواعد
يقولون لما جشت البئر أوردوا ... فليس بها أدنى ذفاف لوارد
فكنت دنوب البئر لما تبسلت ... وسربلت أكفانى ووسدت ساعد
هنالك لا إتلاف مالى ضرنى ... ولا وارثى إن ثمر المال حامد[1]

ثم يعقب على هذه القصيدة بقوله: (وقد ترك الشاعر صلب موضوع مرثيتهن وأنهك محتواها عن طريق شرح ووصف لعملية الدفن، وعادات البكاء، وغير ذلك، مما يخرج عن القصد، أو الهدف الأصلى للمرثية) [2]

ولم يفطن الناقد الألمانى "جولدتسيهر" - برغم عرضه المعقول

---
1 - شرح اشعار الهذليين للسكرى، جـ 189/1
2 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى، جولدتسيهر، ص 391

-أنه لا تتنافر مع ما يثيره الرثاء من حزن وفجيعة، تدفع بالراثى إلى عرض كامل لدقائق المشهد الذى يراه. فهذا من شأنه أن يصعد من وقع المصاب فى نفوس السامعين ويدفع بالأسى نفس الراثى أيضاً.
وكما سبق وأشرنا أنه توجد مقدمات أخرى فى هذا الصدد لم يتطرق إليها النقاد الألمان. خاصة بمثل هذا النوع من المراثى كبكاء الشباب والتحسر على أيام القوة والعزيمة فى معرض الافتخار وهى مقدمة تلائم موضوع الرثاء. وقد استغلها أبو صخر الهذلى أحسن استغلال. كما كانت هناك صور أخرى لمقدمات القصائد فى الجاهلية. كمقدمة الفروسية التى تتناسب مع الغرض الذى يتحدث فيه الشاعر عن صفات المرثى ومناقبه[1]

وهذا ما عرفه "فاجنر" بالمديح. فى قوله (... وبالإضافة إلى المديح كهدف رئيسى فى المرثية. فقد كانت مواساة أهل الميت سبباً آخر مهماً. وكان ذلك على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للشاعر أو الشاعرة. فى المقام الأول)[2]. والحقيقة أن النقاد الألمان لم يتفهموا هذا الجانب على الإطلاق. بل تناولوه من وجهة نظر عقلية بحتة. تعكس منهجهم العلمى الذى ينتهجونه. فمثل هذا النوع من المراثى يكون موزعاً بين الشاعر وأحاسيسه الخالصة. وجزء آخر خاص بالفقيد الممدوح. لذلك حرص الشعراء على تلبية رغبات نفوسهم فى التعبير عما يجول بها من حزن وألم واستعبار من الموقف. لدرجة

---

1 - انظر: (صورة أخرى من المقدمات الجاهلية. اتجاهات ومثل) د. يوسف خليف مجلة. المجلة. السنة (9). العدد (104) أغسطس 1965م.

2 - ملاحظات على شعر العربى القديم. فاجنر ص 125

أن "النابغة الذبيانى" قدم لقصيدته بمقدمة تحدث فيها عن الديار وأهلها الظاعنين، وعن رحلته وهموم معاناتها، واستغرقته هذه المقدمة حتى نسى مرثيه، فيقول محاولاً توضيح موقفه:

يقول رجال ينكرون خليقتى   لعل زياداً لا أبالك غافل
أبى غفلتى أنى إذا ما ذكرته   تحرك داء فى فؤادى داخل
وإن تلادى أن ذكرت وشكتى   ومهرى وما ضمت إلى الأنامل[1]

ومن الملاحظ فى قصائد الرثاء أن الأسلوب الرثائى لا يبرز بوضوح إلا إذا كانت قصيدة الرثاء من القصائد الطوال، وبالتالى ينطبق على جميع أغراض الشعر الأخرى، وسبق أن أشرنا إلى قصائد الرثاء المشهورة: كقصيدة لبيد فى أخيه أربد، والخنساء فى صخر وكعب الغنوى فى أخيه أبى المغوار، وغيرها، التى احتوت على ركائز رئيسية فى تركيبها العام، فقد يتغلب جانب الراثى بأحزانه واهتمامه بنفسه أكثر من مرثيه، فلا نجد أثراً للقيم التى توضح أثر الفداحة وتثير فينا الإحساس بقيمة المرثى وخسارة فقده، وإنما نشعر بانفعلات الراثى فحسب.

أما أغلبية قصائد الرثاء التى تعول عليها ونقصدها، فهى التى يتساوى فيها الجانبان، بنفس القدر من الوضوح والتأثير فنجد حزن الراثى وتماسكه فى صورة الصبر والحكمة التى يسوقها مقترنة بأخلاق المرثى وخصاله الحميدة التى يمدحه بها، مثل قصيدة كعب الغنوى فى رثاء أخيه، ومتمم فى أخيه مالك، والخنساء فى صخر وهذا

1 - ديوان النابغة الذبيانى، بتحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف 1977م، ص 115 وما بعدها.

ما لاحظه "رودوكاناكس" فى حديثه عن الخنساء ومراثيها، بقوله: (وما يتميز به شعر الرثاء عند الخنساء هو المدح، ففى الوقت الذى يعرف فيه شعر المديح بالمدح الإيجابى، نجد شعر الرثاء يغلب عليه طابع المدح السلبى، مثل: (وما)...(إلا)، من مثله قولها:

فما بلغت امرئ متناول   بها المجد إلا حيث ما نلت أطول

وما بلغ المهدون فى القول مدحة   ولا صفة إلا الذى فيك أفضل[1]

فإذا تغلب جانب المرثى فقط، وكانت القصيدة عبارة عن تعداد لمآثر المرثى فى صورة مدح حزين وتكاد تقترب من قصائد المدح العادية، فى بلا شك لا تدخل فى نطاق التقييم، والواضح أنها قليلة، وهذا دليل على عدم اهتمام الشعراء بهذه الناحية من الرثاء، ومن أمثلة هذا النوع قصيدة تأبط شراً فى البكاء على خاله، ويلاحظ جمود العاطفة وعدم اهتمام الشاعر بتوافق الغرض مع الوزن والقافية المفروض أنهما يخضعان لأحزان الراثى ونوازعه:

إن بالشعب الذى دون سلع   لقتيلاً دمه مايطل

خلف العبء على وولى   أنا بالعبء له مستقل[2]

أما بالنسبة للقصائد القصيرة فقد يتفاوت منها ذكر الحزن وعرضه فى صورة بكاء أو صبر أو حكمة، وقد تقتصر على جانب واحد منها.

أما القصائد الطويلة فنظراً لبعد عهد الراثى عن الحدث فإن الحديث يجيء متزناً، تكثر فيه الإشادة بأخلاق المرثى وتناول سجاياه، فى صور

1 - ديوان الخنساء ص 64.

2 - شرح ديوان الحماسة للمرزوقى قسم 2ص 827.

ممتلئة بالمرارة الواضحة، والخسارة الفادحة. وكان الشعراء يبذلون قصارى جهدهم فى سبل الوصول إلى أعلى درجات التأثر والتأثير، ليس فقط فى شعر الرثاء وإنما فى الأغراض الشعرية الأخرى.

إن الربط بين أجزاء القصيدة الجاهلية جاء منطقياً، على عكس ما يحاول النقاد الغربيين إشاعته، وبعض الدارسين الذين يذهبون إلى أن نظام القصيدة كان قريب من الارتجال، ولم تكن هناك رابطة تجمع هذه الموضوعات بوحدة، فعلى الرغم من تعدد الموضوعات التى احتوت عليها القصيدة الجاهلية، وما بينها من تفاوت فكرى فإن هذا لم يمنع الشاعر الجاهلى أن يوجد بينها فى إطار عاطفى أخاذ، واستغراق فكرى عميث لتلتحم أجزاؤها على نسق عجيب، فليس غريباً أن نلحظ تفوق الشاعر فى نمط وسط هذه الموضوعات المتعددة، فإنها إنما تلائم ذوقه وإحساسه، ولا أبالغ إذا قلت عفوية فطرته، التى طالما تغنى بها امرؤ القيس فى غزله ووصفه، وزهير فى حكمه ومدائحه، والأعشى (ميمون بن قيس) فى وصف مجالسه وندمائه، والنابغة فى اعتذارياته.

وقد حرص الشعراء فى العصر الجاهلى على جودة مطالع قصائدهم وأولوها عناية كبيرة، حتى تخرج بالشكل الذى يضمن لهم استمالة الأسماع وأسر القلوب، ولذلك فقد امتدح النقاد الشعراء مطالعهم الحسنة التى غالباً ما تكون سهلة المأخذ، مع قوة اللفظ وفصاحته[1] وحاولوا أن يلازموا بين المطلع ومناسبته

1 - انظر: العمدة لابن رشيق جـ 1/ص 218.

لموضوع القصيدة، من حيث الحزن أو الفرح والابتهاج.

وكثيراً ما امتدح النقاد وأثنوا على ابتداء مرثية أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً إن الذى تحذرين قد وقعا [1]

وكذلك ابتداء قصيدة النابغة الذبيانى فى اعتذاره للنعمان ابن المنذر وقد خالطته حالة نفسية ملكت عليه خواطره، فقال:

كلينى لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب[2]

أما قصيدة (امرئ القيس) فقد وقف عندها النقاد الألمان وحاولوا تفسير مقدمتها بشكل يبتعد عن واقع الأمر الذى لمسناه من خلال دراستنا لهذه المعلقة، وانصبت كل اهتمامات ملاحظاتهم على تفسير المقدمة كنهج تقليدى درج عليه الشعراء فى هذه الفترة، مع الأخذ فى الاعتبار تغير أسلوب المعلقات عنه فى القصيدة، ومع تسليمنا بأن بعض الشعراء لم يستخدم الطلل فى إفتتاحيته كعمرو ابن كلثوم الذى اندفع معاتباً بعد أن أشبع نفسه وعللها بالخمر:

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

مشعشعة كأن الحص فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

تجور بذى اللبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتى يلينا [3]

وكذلك قصيدة زهير المادحة التى افتتحها على غير عادة شعراء

---

1 - الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص 433
وراجع ديوان أوس بن حجر بتحقيق محمد يوسف نجم. ص 53
2 - ديوان النابغة ص 54
3 - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 132
راجع: خزانة الأدب جـ1/ ص 519

عصره واستبدل بالأطلال الغزل وما يتبعها من حديث مع النفس فيقول:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا ورواحله   وأقصرت عما تعلمين وسددت

على سوى قصد السبيل معادله[1] وزهير أبى سلمى يسير على نمط "أوس بن حجر"[2] فى مطلع قصيدته السابقة، وكأنما كان الخروج تقليداً، لكنه يضفى على الافتتاحية بعضاً من سمات الغرض الحقيقى منها.

فإن "امرأ القيس" عالج هذه الافتتاحية بنموذج يتغور فى أعماق النفس، التى كانت تسكن هذا المكان، وقد أصبحت ذكراه تلمس شغاف القلب، وتقطع ما تبقى من ذكريات، وهو فى هذا لا يعبر بسطحية المحب الذى يمر مر الكرام دونما فحص وتدقيق فى خبايا المكان، بل إنه يبحث عن كل ما يتعلق ببقايا نفسه الولهة، وكأنه يشرد عن حلمه الذى يسعى لاسترجاعه.

أما النقاد الألمان فقد اهتموا بتفسير كلام "ابن قتيبة" تفسيراً يخضع للقواعد التحليلية والآراء النقدية التقريرية مما يبدو للقارئ أنها صحيحة، ولكنها تحمل فى طياتها مغالطات، واعتمادنا فى هذا الصدد على كلام "ابن رشيق" الذى وضح ما أطلقه "ابن قتيبة" فى مقولاته السابقة، وحرص "ابن رشيق" على إبراز طبيعة هذه الدوافع

1 - ديوان زهير ص 124

2 - انظر: ديوان أوس بن حجر ص 82، قصيدته التى يقول فى مطلعها:

صحا قلبه عن سكرة فتأملا   وكان بذكرى أم عمرو موكلا

وكان له لحين المتاح حمولة   وكل امرئ رهن بما قد تحملا

الكامنة عند الشعراء القدماء الذين اهتموا بالنسيب كمقدمة، وبالطلل كمدخل، يتناسب وطبيعة الشاعر الجاهلى، فتظهر ما لديه من ملكات فنية اختزنها حتى خرجت على هذه الصورة التى تثير فينا الاحساس التام بما يعانيه الشاعر من وجد وحنين وسط ركام ماضيه وذكرياته المؤلمة. فقد قال:"وسئل ذو الرمة، كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف يقفل دونى وعندي مفاتيحه... لخلوة بذكر الأحباب"(1) ثم يعلق على ذلك "ابن رشيق" بقوله: (فهذا لأنه عاشق ولعمرى أنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله فى الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان، وهو الذى أخرجه من طبقة الفحول) (2)

فتغزل ذو الرمة ما هو استيعاب لفكرة الوقوف على الأطلال، وما يعقبها من تزكية لحماسة العاطفة التى قد تخبو لفترة ثم تعود لأوجها مع الحنين إلى الماضى وتذكر الأحباب. فالطلل ليس وقفاً يتوارثه الشعراء العرب القدماء، بل إنه يشير لرموز عديدة فى نفوس الشعراء على اختلاف مشاربهم، والطلل بالنسبة للشاعر العربى القديم يمثل الوطن الذى يضم بين جنابته الأهل والأحباب، ويحوى فى طياته كل الذكريات عنهم.

(والواقع إن وقوف الشاعر الجاهلى عند أطلال أحبته، أو بكار دياره التى هجرها -أو اضطر إلى هجرها - لم يكن غريباً، لأن الطلل عندهم

1 - العمدة جـ 206/1

2 - العمدة لابن رشيق جـ 206/2

راجع: الشعر والشعراء ص 74 وما بعدها.

وأنظر: شعر الوقوف على الأطلال، د. عزة حسن، مطبعة الترقى، دمشق 1968 م ص 5 وما بعدها.

قطعة من الحياة التى تهرم كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول، فكأن البكاء على الطلل أصبح يعنى البكاء على الحياة نفسها، وكأن البكاء على الحياة يمثل نقطة الانطلاق فى تفكير الشاعر الجاهلى، فهو ينظر إلى الطلل، ويحس بعمق الحالة التى تصادفه، فيربط بين فكرتى الحرمان من الوطن وعمق حالة النزوح والارتحال) [1]

ثمة نقطة أخرى وقف عندما بعض النقاد الألمان، وهى ذكر الشعراء القدماء أسماء مواضع فى مقدمات قصائدهم، وعلل الناقد الألمانى "بروينلش" ذلك بقوله: (جاء أسماء المواضع والأماكن التى كان الشاعر يمر عليها لبيان ما عاناه فى رحلته للوصول إلى ممدوحه، فالغرض منها ليس التذكر -بعد مرور كل هذه الأعوام -وإنما وصف المشقة والتعب أثناء الرحلة لنيل العطايا والهبات) [2]

والمرجح أن الشعراء العرب القدامى أكدوا مثل هذه اللفتات فى قصائدهم -وعند الفحول منهم على وجه التحديد -لاستعادة الثقة بالنفس فى موقف التذكر، كما أن ذكر موضع كانت تسكن فيه المحبوبة أو مرت عليه، يشيع فى نفس الشاعر الراحة والأمان، كما يكون دافعاً مهماً لاستدعاء ما فى الذاكرة من صور المكان وما تم فيه من لقاء وهجر وصد وإعراض، يستعرضه الشاعر بعد مرور هذه الأعوام فى شكل حاضر قريب، من ذلك على سبيل المثال ما أورده امرؤ

---

1 - الطبيعة فى الشعر الجاهلى، د. نورى حمودى القيسى، ص 262 وما بعدها.
عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، 1404هـ - 1984م، ط، ثانية.
2 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم، بروينلش، ص 315 وما بعدها.

القيس فى معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال
ترى بعر الآرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحى ناقف حنظل[1]

ومثله فعله طرفه وأشار إليه فى مطلع معلقته، بقوله:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوم كباقى الوشم فى ظاهر اليد
فروضة دعمى، فأكناه حائل ظللت بها أبكى وأبكى إلى الغد
وقوفاً بها صحبى على مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد[2]

أما تفسير " بروينلش" فيشذ عن القاعدة، التى ربما تكون قابلة للتصديق عند الشعراء الذين اشتهروا بالمدح، كزهير فى معلقته التى يشعرنا فيها بعدم معرفته لديار المحبوبة من أول مرة عرج عليها، وربما تكون مقصودة منه كنوع من التجديد، ولسبب آخر أشد واقعية وأقرب للصحة، فبعد مرور كل هذه الفترة التى حددها، بـ(عشرين حجة)، من الطبيعى ألا يألف المكان وقد تبدلت معالمه وانمحت آثاره، وبخاصة فى مثل هذه الصحراء القاحلة، إلى جانب تقدم العمر وصعوبة البحث كما كان أيام الشباب.

يقول زهير فى مقدمة معلقته:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم
ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم فى نواشر معصم

1 - ديوان امرئ القيس، ص110 وما بعدها.
2 - ديوان طرفة، ص 30 وما بعدها.

وقفت بها من بعد عشرين حجة   فلأيا عرفت الدار بعد توهم

فلما عرفت الدار قلت لربعها   ألا أنعم صباحاً أيها الربع وأسلم[1]

وكذلك فعل "النابغة الذبياني" الذى يشعرنا منذ مطلع المعلقة بأنه على عجل من أمره، وربما كان هذا التعجل الفنى الذى حرص عليه النابغة، هو الذى جعل "بروينلش" يشير إليه. وإلى نظيره "زهير" بأن ذكر أسماء المواضع إنما تدل على مطية يستعين بها الشاعر لإثبات جدارته ومجاراة للتقليد المرسوم من ناحية، وتأكيد معاناته .فى الوصول إلى ممدوحه مهما كلفه الطريق وما عاناه من أهوال، من ناحية أخرى، يقول النابغة فى مطلع معلقته:

يا دارمية بالعياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقفت فيها أصيلاناً أسائلها   عيت جواباً، وما بالربع من أحد [2]

أما بالنسبة للمطالع الغزلية فلم نجد فى دراسات المستشرقين الألمان ما يشير إلى شيء أخفق فى تصويره الشعراء القدامى، سواء فى رسم مقياس جمالى للمرأة فى العصر الجاهلى، أو فى تصويرها بأنماط منتزعة تتوافق عليه، فى قوله:

وإذا قامت تداعى قاصف   مال من أعلى كثيب منقعر[3]

ومثله فعل "الأعشى" وحذا حذوه، فى قوله:

روادفه تثنى الرداء تساندت   إلى مثل دعص الرملة المتهيل[4]

و"الأعشى" شاعر استطاع أن يبتعد عن الطلل فى مطلع معلقته

1 - شرح ديوان زهير بن أبى سلمى، لأبى العباس ثعلب، ص 33 وما بعدها.
أنظر: الديوان، ص 56 وما بعدها، ص 86، ص 206 وما بعدها، ص 268

2 - ديوان النابغة، ص30

3 - ديوان طرفة، ص 73

4 - ديوان الأعشى، ص 353

واتجه إلى وصف محبوبته "هريرة" مباشرة، وهذا الوصف امتزجت فيه مشاعر الشوق والحنين بآلام الارتحال والبعاد، إلى جانب ما حرص عليه الشاعر من ذكر محبوبته بالشكل الذي يفضله، في قوله:

غـراء فـرعـاء مصقـول عوارضـهـا	تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل
كـأن مشيتهـا مـن بيـت جارتهـا	مـر السـحـابة لا ريـث ولا عجل
تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت	كما استعان بريح عشرق زجل
ليست كمن يكره الجيران طلعتها	ولا تراها لسرا الجار تختتل
يكاد يصرعها لولا تشددها	إذا تقوم إلى جاراتها الكسل[1]

وقد عاب " بروينلش" على الشعراء الجاهليين، وبخاصة "امرؤ القيس" ورود أكثر من اسم لمحبوبات لهن علاقة بالشاعر -حسبما يذكر الشاعر نفسه -مما يصعب معه تحديد عملية الالتزام العاطفي.

وأغلب الظن أن هذه الأسماء كان الشاعر يكني بها عن اسم محبوبته الحقيقي خوفاً من افتضاح أمرها وذيوعه.

وربما جعله الشاعر وسيلة لشد انتباه محبوبته إليه ولفت نظرها إلى رغبة الأخريات من نساء الحي في مصادقته، من باب التفاخر وإثبات الذات، كقوله من معلقته.

كدأبك من أم الحويرث قبلها	وجارتها أم الرباب بمأسل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة	فقالت: لك الويلات إنك مرجلي

---

1 - ديوان الأعشى: ص 144

أنظر: ديوان امرئ القيس، وصف محبوبته من معلقته:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش	إذا هي نصته، ولا بمعطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم	أثيث كقنو النخلة المتعثكل
وتعطو برخص غير شثن كأنه	أساريع ظبي أو مساويك اسحل

أفاطم، مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي[1]

ومثل هذا التركيب درج عليه شعراء الغزل في الفترة الجاهلية، واستغله شعراء الغزل في العصر الأموي أحسن استغلال ونهجوا به ضروباً عديدة وصوراً شتى.

إن انتقال الشاعر من غرض لآخر داخل القصيدة كان يخضع لمقاييس دقيقة ومعالجة فنية عالية، فلم يكن باستطاعة الشعراء وبخاصة الفحول منهم -أن يتركوا الغرض الأول في المطلع دون الرجوع إليه أو الإشارة إلى تذكرهم إياه، وهذه العملية دقيقة للغاية، وكانت تتم عند كل شاعر بطريقته الخاصة، والأغلب أن كل موضوعات القصيدة، على الرغم من طولها، كانت تسير بتناسق عجيب، بحيث لا يشعر القارئ بالنقلة التي ارتادها الشاعر من غرض لآخر.

وفي هذا الصدد يُشير " ابن قتيبة" إلى سمات هذه الخاصية عند الشعراء ويؤكد عليها وهو بصدد الكلام عن الشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال، فيغادر موضوعه الأول إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع، ويجعل معانيه تنساب إلى الموضوع الآخر انسياباً بحيث لا يشعر قارئه بالنقلة، بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له، وبين الموضوعين تمازج والتئام وانسجام[2]

وقد أشار " بروينلش" في تعقيبه على معلقة امرئ القيس إلى تناغم أغراضها، (فيغلب عليها موضوع "القصة الغزلية"، وانفراد الشاعر وسط أقرانه الشعراء جعل له ميزة تبرزه عن بقية الشعراء

---

1 - ديوان امرئ القيس، ص 111 وما بعدها.

2 - انظر: العمدة لابن رشيق جـ 234/1

الآخرين المعاصرين له، والذين أنهكوا قصائدهم بأغراض لا تمت بصلة إلى المطالع التى جاءت عليها إلا على سبيل النمطية والتقليد) [1] ثم يناقض "بروينلش" نفسه، فبعد أن تكلم عن معلقة "النابغة الذبيانى" وأشار -من قبل - إلى مواءمة مطلعها مع الغرض الأصيل منها وهو المدح، عاد واعتبر المطلع الغزلى (جزءا يجب إسقاطه عند تقييمنا للقصيدة، على اعتبار أن ليس له مردود داخل القصيدة، وإنما استغله الشاعر ليبرز ما اعتاد عليه الشعراء القدماء، ثم يضيف إليه خاصية أخرى لا تنبع من المطلع الأصلى للقصيدة) [2] فإذا جاز لنا ذلك التعليل والتسليم بصحة ما ذهب إليه "بروينلش" فكيف يتأتى للشاعر أن يصل للممدوحه، ويستميل سامعيه ويؤثر فيهم جميعاً؟، إن معلقة امرئ القيس تعد نموذجاً فى هذا الميدان، وهذا لا ينفى وجود قصائد أخرى على نفس المستوى، استطاع ناظموها أن يحسنوا تخلصهم إلى أغراض أخرى بشكل يثير فينا الإحساس بالمشاركة والتأييد، على عكس ما أبداه الناقد الألمانى "بروينلش"، وقد جعل كل اعتماده على نموذج واحد.

فقد أحسن امرؤ القيس فى قوله الذى التفت فيه إلى من اصطحبهم فى رحلته هذه:

وقوفاً بها صحبى على مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجمل [3]

فانتقال الشاعر من طلله الدارس وانتباهه إلى من تركهم حتى

---

1 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم، بروينلش، ص 317 وما بعدها.

2 - المرجع السابق، ص 318.

3 - ديوان امرئ القيس، ص 111.

ينتهى من مقدمته، هذا الربط خليق أن يثير فينا الإحساس، بأن الشاعر سريعاً ما يعود لذكرياته، فيجددها من خلال المشاهد التى يسردها بعد ذلك مستعيناً بأصدقائه يلتمس عندهم الأمل والمساعدة.

ثم ينطلق الشاعر إلى عالمه الخيالى الرحب، يسترجع أيامه الخوالى، كرمز من رموز أيام اللهو والصبا، فى قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها   وجارتها أم الرباب بمأسل

ألا رب يوم لك منهن صالح   ولا سيما يوم بدارة جلجل[1]

وما "عنيزة" و"أم الحويرث "و"أم الرباب"، وغيرهن إلا جزء من هذا الماضى الجميل، وبتتابع ذكريات هذا الماضى يجد الشاعر نفسه وحيداً، فكل ما حوله قد تبدل وانصرم، فيتغنى بمفرده فى مفازات الصحراء، وسط مظاهر الطبيعة، يستعرضها واحدة تلو الأخرى، عله يجد فيها السلوى مما يعانيه، فيرتاد آفاقا جديدة بنفس درجة الحزن العام الذى يظلل أرجاء نفسه المتشحة بالسواد:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   على بأنواع الهموم ليبتلى

ثم يقيم الشاعر حواراً مع ليله، الصديق الجديد الذى يضمه بعد رحلة عناء طويلة، هذا الحوار الذى أداره من قبل مع صديقيه الظاعنين، ومع محبوبته "عنيزة"، فيسائله:

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل[2]

وكما أعجب النقاد الألمان بنمط قصيدة امرئ القيس وأثنوا على

1 - ديوان امرئ القيس: ص 111 وما بعدها
2 - نفسه ص 117 وما بعدها

انتقاله لأغراض عدة داخل قصيدته الطويلة، فقد استحسن نقادنا العرب، ومدحوا بعض هذه الانتقالات عند شعراء آخرين -كانوا من وجهة نظر النقاد الألمان يميلون إلى استخدام هذه الانتقالات مطية لأغراضهم المدحية بعد ذلك –فقد مدح بعضهم انتقال زهير في مدحته التي يقول منها:

إن البخيل ملوم حيث كان ول   كن الجواد على علاته هرم[1]

كما كان لزهير نفسه " شاعر المديح" حسن انتقال، حين كان الحديث مع محبوبته، مصوراً رحيله عنها بعد صد وهجران، وقد تأهب للرحيل على ناقته، بقوله:

فصرم حبلها إذا صرمته   وعادك أن تلاقيها العداء
بارزة الفقارة لم يخنها   قطاف في الركاب ولا خلاء[2]

وهناك أساليب عديدة في التخلص والانتقال، أحسن الشعراء استخدامها، لأنها وسيلتهم في المرور على كل هذه الموضوعات التي تضمنها قصائدهم الطويلة، سواء كان عن طريق الاستفهام أو الإشارة أو استخدام بعض الحروف، كالفاء، والواو، ورب، وبل، وقد يظعن الشاعر بعد رحيل محبوبته، فيكون الانتقال على شكل تساؤل يطرحه، كقوله "عنترة العبسي".

هل تبلغني دارها شدنية   لعنت بمحروم الشراب مصرم[3]

---

1 - ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 152
2 - نفسه، ص 62 وما بعدها.
= انظر: العمدة لابن رشيق جـ1/235 وما بعدها.
3 - ديوان عنترة، ص 199
وانظر: ديوان زهير ص 168

وواضح من هذه الانتقالات أنها تتم بمحض إرادة الشاعر وتبرر إلى حد بعيد، انتقاله المفاجيء، إما بالرحيل عن محبوبته، وإما لأنه استوفى كل جوانب وقفته الطللية أو الغزلية -من وجهة نظره كشاعر -ومعظم هذه الانتقالات جاءت بأسلوب رقيق ينم عن ذوق الشاعر العربى القديم وطبيعته الحضارية، على أن بعض الشعراء كالأعشى (ميمون بن قيس) الذى قطع حديثه عن محبوبته فجأة ليواصل رحلته على الناقة، لم يوفق فى هذه النقلة التى يقول فيها:

فدعها وسل الهم عنك بحسرة   تزيد فى فضل الزمام وتعتلى[1]

وقد تابع "زين شتكر" الباحث الألمانى، فى رسالته عن " الشمردل ابن شريك" اهتمام الشعراء الصعاليك بهذه الناحية، (التى لم تكن لتظهر فى أشعار الصعاليك التى تعودوا فيها على اختصام كل ما هو مألوف فى النسق الشعرى العام، لإحساسهم بعدم الانتماء لهذا المجتمع العربى الكبير، ولكنهم حرصوا على هذه النقلة من منطلق تطوراتهم الحياتية، حيث ينتقل الشاعر من غرض لآخر مثلما تنتقل حياته من بيئة إلى بيئة)[2]

فقد انتقل الشنفرى الأزدى من مجتمع كان يعيش فيه إلى مجتمع الذئاب الذى استبدله بالبشر، نظراً لموقفهم منه، وحرصه على الرحيل فى قوله:

ولى دونكم أهلون سيد عملس   وأرقط زهلول وعرفاء جيال

1 - ديوان الأعشى، ص 142

2 - شعر الشمردل بن شريك، تليمان زيدن شتكر، رسالة دكتوراه غير منشورة بمعهد الدراسات الشرقية بجيسن، ألمانيا الغربية، 1983م، ص 18 وما بعدها.

ويؤكد انتقاله إلى هذا المجتمع الجديد، برسم صورة أخرى بنفس مكونات الصورة السابقة ولكن بعد أن يكون الشاعر قد أمض الرحيل مثلما تقاسى غيره من الحيوانات، بقوله:

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا   أزل تهاداه التنائف أطحل[1]

ولا يفوتنا أن نذكر أن صورة الذئاب التى سوف يشرع الشاعر بعد ذلك بتوضيحها ورسمها، هى أجود أبيات القصيدة، حاول فيها الشاعر وصف الذئاب الجائعة وكأنه يشبه نفسه وأصحابه الجياع بمثل هذه الصورة التى تلازمهم فى الصحراء وتجمع بين الإنسان والحيوان على حد سواء.

أما خاتمة القصيدة الطويلة فقد استأثرت بنصيب وافر من النقد عند نقادنا العرب القدماء وكذلك النقاد الألمان، بعضهم عاب على شعرائنا القدماء (أن يتم ختام القصيدة بما هو ليس ختاما، وإنما هناك تساؤلات يتركها الشاعر لحالة القارئ أو السامع ليستكملها بخياله، وكأن الشاعر يتعمد ترك هذه التساؤلات ليشيع جواً من الغموض، والتفرد بين أقرانه من شعراء عصره)[2]

وأتى "بروينلش" بنموذج من شعر "امرئ القيس" فى ختام معلقته التى يقول فيها:

كأن مكاكى الجواء غدية   صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

كان السباع فيه عزقى عشية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[3]

1 - نشيد الصحراء، محمد بديع شريف، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1968م، ص 130

2 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم، بروينلش، 297

3 - شرح المعلقات السبع للزوزنى، ص 165

وراجع: الديوان، ص 122 (اختلاف الأبيات وهى أيضاً بحاجة إلى استكمال).

فالمتتبع لنموذج القصيدة يكاد يشعر بأن للكلام بقية، والغرض لابد له من استكمال، على اعتبار أن الصورة لا تتم إلا بعناصرها المتوفرة التى رسمها الشاعر أما عملية التعمد التى أشار إليها "بروينلش" فهى غير واردة على الاطلاق، نظراً لدقة هؤلاء الشعراء فى استكمال كل جوانب أغراضهم بدقة وحرص شديدين، وكما هو معروف عنهم.

وأغلب الظن أن بقية الأبيات قد ضاعت مثلما ضاع جزء كبير من هذا التراث العربى القديم، وهذا دليل على التزام من قاموا بتدوين هذا الشعر وجمعه بتحرى الصحيح من المنحول منه. وإلا كانت القصيدة قد استكملت بشكل أو بآخر على نفس النسق، وبنمط مماثل.

كما أعجب نقادنا العرب ببعض النهايات، كقول " تأبط شراً".

لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقى[1]

كذلك خاتمة قصيدة "للشنفرى الأزدى" فى قوله:

وإنى لحلو إن أريد حلاوتى ومر إذا نفس العزوف أمرت
أبى لما أبى قريب مقادتى إلى كل نفس تنتحى فى مسرتى[2]

وواضح أن الشعراء الصعاليك حرصوا على تلك الخاتمة التى تقع فى النفس موقعاً حسناً، بتذكر الناس لهم ولسجاياهم التى كانوا عليها وإن بقيت، وهى خبرة لسنوات الصعلكة والتشرد، ومع ذلك لم تفارقهم خلة الفخر والاستعلاء بالنفس فى معظم أشعارهم.

كما كان للحكمة نصيب وافر من نهايات قصائد الشعراء

1 - الصناعتين، ص 444
2 - المصدر السابق، ص 444

الجاهليين على اعتبار أنها أوقع فى النفس، وأشد التصاقاً بذهن القارئ أو السامع لفترات طويلة. فالحكمة إلى جانب أنها خلاصة تجارب الشاعر فى الحياة. تبرز فى نفس الوقت فلسفة الشاعر وتبين وجهة نظره. كقول "لبيد بن ربيعة" فى إحدى قصائده:

وإنا وإخواناً لنا قد تتابعوا لكالمغتدى والرائح المتهجر
هل النفس إلا متعة مستعارة تعار فتأتى ربها فرط أشهر[1]

وختام معلقة "زهير بن أبى سلمى" التى يقول فيها:

وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده وإن الفتى بعد السفاهة يحلم
سألنا فأعطيتم، وعدنا فعدتم ومن أكثر التسآل يوما سيحرم[2]

وعلى الرغم من تحمسنا الشديد لفكرة التناسق والترابط فى القصيدة الجاهلية سواء القصيرة منها، أو حتى القصائد الطوال. إلا أن هذا لا ينفى وجود قصائد. يحاول الشاعر أن يصل موضوعاتها بشكل لا نسق فيه ولا تعليل. وهو قليل فى الشعر العربى القديم.

(وقد نحس أن القصيدة الجاهلية فى أحيان كثيرة تفتقد الوحدة الموضوعية. فهى تضم أغراضاً مختلفة. يحاول الشاعر أن يصل بينها برباط واه. ويكثر الاستطراد أحياناً فى القصيدة الجاهلية لأن الشاعر تشغله الظواهر الحسية المتكاملة فى المشبه به. وهو يريد استقصاءها لإضافتها إلى المشبه الذى يعنى بوصفه)[3]

وقد أرجع د. طه حسين هذا التفكك إلى قصور ذاكرة بعض الرواة وناقلى أخبار الشعراء وأشعارهم. وما أحدثوه من خلط أحياناً وإضاعة

1 - ديوان لبيد. ص 57
2 - شرح شعر زهير بن أبى سلمى. للإمام أبى العباس ثعلب. ص 52
3 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى د.هدارة ص 51.

لأجزاء عديدة من الشعر العربى القديم[1]

فطبيعة الحياة الجاهلية تفرض على الشاعر نمطا معينا فى القصيدة، وهو ينقل حله وترحاله ومعاناته نقلاً أميناً. هذا الترابط الذى يجيء طبيعياً فى القصيدة قد علله "ابن قتيبة" من قبل وجعله نهجاً فنياً (مقصد القصيد...)[2] فنظام القصيدة يكاد يكون مطابقاً لحياة الشاعر القديم، وقد وحاول بعض النقاد الغربيين أن يفصل بين الوحدة الموضوعية ليجعل منها موضوعات مستقلة لا تربطها رابطة ولا تقوم بينها علاقة إلا من خلال تتابعها داخل القصيدة، كما سبق وأن بينا، إلا أن نقادنا العرب المحدثين عللوا هذه الظاهرة وحاولوا التأكيد على انسجام عناصرها من مطلع وانتقال وخاتمة.

بيد أن التحام عناصر موضوعات القصيدة الطويلة كان يختلف من شاعر لآخر على اعتبار أن الشاعر يربط بين موضوعاته فى بناء محكم متناسق، على امتداد الأغراض كلها، دون خلل أو اضطراب، وبتسلسل فكرى يستدعى بعضه بعضا.

---

1 - انظر: حديث الأربعاء، د.طه حسين، جـ1/30.

2 - راجع: الشعر والشعراء لابن قتيبة جـ1/ص 74 وما بعدها.

وراجع: الشعر الجاهلى، د. محمد النويهى، الدار القومية للطباعة، د.ت. ص 435 وما بعدها.

الواقعية والمثالية والأسطورة فى الشعر الجاهلى

ذهب بعض الباحثين الألمان إلى وصف الشعر الجاهلى بأنه كان ينزع إلى الواقعية أكثر من نزوعه إلى المثالية، كما عاب على واقعيته التجرد من الآفاق المعنوية، وقد علل رأيه فى هذا الصدد، (بأن معظم شعراء العرب القدامى -إن لم يكن كلهم - يتناولون موضوعاتهم الشعرية بنوع من التصوير المادى المحسوس، والواقع تحت تأثيرهم المجرد، حتى فى الغزل ووصف الجمال ومعانيه وما يماثله من أغراض، لا يتعدى الوصف فيها الشكل الظاهرى للأشياء والعناصر المكونة له، دون أن يلج إلى باطنها، ويعنى بها بشكل معنوى أعمق) [1]

والحقيقة إن فكرة " فيرنر كاسكل" تنزع بعيداً، ففى تصوره أن الشاعر العربى القديم سواء فى بحثه عن المثالية أو الواقعية كان يقع تحت تأثير عناصر البيئة المحيطة، وهذا ليس بعيب، فكثير من القصائد فى الشعر الجاهلى جاءت على شكل ونسق يهتم فيهما الشاعر بالناحية المعنوية اهتماماً كبيراً، ولكن الشاعر غالباً ما ينزع فى تصويره لهذه الآفاق المعنوية إلى الماديات، نظراً لأثرها الكبير، ليس على الشاعر فقط، بل على التعبير نفسه، ولحدود نظرته الواقعة وتآلفه الشديد مع البيئة، لذلك جاءت صوره لتدل على إحساسه

1 - القدر فى الشعر العربى القديم، فيرنر كاسكل، ص 309 وما بعدها.

المرهف بمظاهر هذه البيئة المحيطة به من كل جانب، وقد مثلها في شعره خير تمثيل.

فإذا ما حاول " امرؤ القيس" تصوير واقع المكان الذي يقف عليه ليبكي ويتذكر محبوبته الراحلة، فإنه لم ينس أن يشير إلى ما يدل على أن المكان بواقعه الحاضر قد أصبح خلاء للظباء ولحيوانات الصحراء، بقوله في معلقته:

ترى بعر الآرام في عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل[1]

وكذلك اختار عنترة وصف ثغر محبوبته بالروضة، بأن جعل خياله قيد حدود بيئته المحيطة، فلم يفارقها وإنما انتزع تصويره من واقع حياته، لذلك جاءت أبياته عامرة بالصدق الفني،

على عكس ما أبداه بعض النقاد الألمان في وصف هذه الصورة (بأنها منتزعة من واقع يجافي الصورة الجمالية التي يجب أن تكون فيها المحبوبة بصفاتها الأنثوية والتي من شأنها أن تجنح بخيال الشاعر وتبعده عن واقعه)[2] يقول عنترة:

إذ تستبيك بذي غروب واضح	عذب مقبله لذيذ المطعم
وكأن فأرة تاجر بقسيمة	سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تضمن نبتها	غيث قليل الدمن ليس بمعلم
جادت عليها كل بكر حرة	فتركن كل حديقة كالدرهم
سحا وتسكابا فكل عشية	يجري عليها الماء لم يتصرم
وخلا الذباب بها فليس ببارح	غرداً كفعل الشارب المترنم

1 - الديوان، ص 111

2 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم، بروينلش، ص 392

هزجا يحك ذراعه بذراعه ... قدح المكب على الزناد الأجذم[1]

والشاعر حين يجنح به خياله صوب الماديات ليعبر عن انطباعه بشيء محسوس إنما يكون هذا النزوع له خاصية الآلفة من المكان نفسه فلجوء الشاعر في تصويره إلى المجاز في التشبيه أو الاستعارة أو الكتابة إنما يكون مرجعه إلى أثر هذه الأدوات على نفسه. وتعلق الشاعر بأداة دون الأخرى إنما يحسب له لا عليه.

ولذلك نجد الشاعر الجاهلي بخياله بعيداً عن واقعه، حتى في الموضوعات التي تحتاج إلى استرخاء فكري عميق، وإمعان نظر واستبصار، فإنه يقيدها بأنماط من بيئته القريبة ليدل بها على معان في نفسه أشد عمقاً وأكثر تعبيراً فكثر الاستشهاد عند معظم الشعراء في أغلب موضوعاتهم الشعرية من الواقع المحيط بهم ولذلك نجد امرأ القيس يصور يأسه وقنوطه من المصير المحتوم، متمثلاً حال البشر وهم يتعللون بالزاد، كأضعف ما تكون المخلوقات في قوله:

أرانا موضعين لأمر غيب ... ونسحر بالطعام بالشراب

عصافير وذبان ودود ... وأجرأ من مجلحة الذئاب

فبعض اللوم عاذلتي فإني ... ستكفني التجارب وانتسابي

إلى عرق الثرى وشجت عروقي ... وهذا الموت يسلبني شبابي[2]

ومثله فعل "لبيد بن ربيعة" وهو يصور حالة الحزن التي أنهكته بعد موت أغلب أقربائه، في قوله:

---

1 - ديوان عنترة، ص 17 وما بعدها

انظر: ديون الأعشى: ص 144 معلقته التي يصف فيها محبوبته "هريرة".

غراء فرعاء مصقول عوارضها ... تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

كان مشيتها من بيت جارتها مر ... السحابة، لا ريث ولا عجل

2 - ديوان امرىء القيس، ص 46، وانظر: الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. هدارة، ص 32.

أصبحت أمشى بعد سلمى بن مالك ... وبعد أبى قيس وعروة كالأجب

يضج إذا ظل الغراب دنا له ... حذاراً على باقى السناسن والعصب[1]

فالشاعر يقارن حالة نفسية ألمت به من جراء وحدته التى أصبح فيها، بحالة الجمل الذى انمحى سنامه وهزل بعد مرور كل هذه السنوات، ويخاف هذا الجمل من الغراب الذى يدنو منه حتى لا يأتى على ما تبقى له من جسد هزيل أنهكه الدهر.

فالمكونات الحسية لا تختلف فى تعبيرها عن الأمور المعنوية التى اشتهر بتكوينها الشاعر الجاهلى، وقد صورها مجسمة محسوسة بمنطق الواقع الذى لا يزايله، وهو فى تصويرها متعلق بأمور معنوية قيد فطرته وبساطتهن دون أن يجور فى تشكيلها على المعقول أو يجاوز المنطق إلا فى القليل النادر وفى أغراض محدودة.

من هذه الواقعية أيضاً تصوير "النابغة الذبيانى" لحاله بعد أن أهدر دمه، وراح يجوب القبائل ليحتمى بها من بطش النعمان بن المنذر حين يقول:

فلا تتركنى بالوعيد كأننى ... إلى الناس مطلى به القار أجرب

ألم تر أن الله أعطاك سورة ... ترى كل ملك دونها يتذبذب

1 - ديوان لبيد، ص 1

راجع: الحيوان للجاحظ جـ1 ص 121

(علقمة بن سهل يرثى حاله بعد مماته وحال الأحياء من بعده، فى قوله:

فلن يعدم الباقون قبرا لجنتى ... ولن يعدم الميراث منى المواليا

ودليت فى زوراء ثمت أعنقوا ... لشأنهم وقد افردونى وشانيا

فأصبح مالى من طريف وتالد ... لغيرى وكان المال بالأمس ماليا

ومن أمثلة هذا الرثاء الواقعى الذى يصور بصدق ومرارة نظرة الناس إلى الموت:

ديوان الأعشى، ص 295 (عبد يغوث يرثى نفسه).

الشعر والشعراء، جـ1 ص 25 (الشنفرى الأزدى فى رثاء نفسه)

الوحشيات، ص 92 (عبادة بن أنف الكلبى فى رثاء نفسه).

ديوان الأفوه الأودى، ص 15 (الشاعر فى رثاء نفسه).

فـإنـك شـمـس والملـوك كـواكـب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب[1]

ويتحدث "لبيد بن ربيعة" عن سماحة قومه، فى بساطة دون تعقيد، مستخدماً التشبيه كأداة تعينه على تلك البساطة والوضوح كمظهر من مظاهر الواقعية التى لا تبحث عن تعقيد أو تركيب فيقول:

ولـهـم حـلـوم كـالجـبـال وسـادة نجـب وفـرع مـا جـدو أروم[2]

كما جاء "طرفة" بنموذج آخر لا يقل روعة عن سابقه، ليعبر بواقعية شديدة، فيقرن معنوياً بمحسوس، مصوراً ظلم قومه حين يقرع وأثره فى النفوس، فيقول:

وظلم ذوى القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند[3]

وواضح من هذه الأمثلة أن الصورة التى كان يتطرق إليها الشعراء الجاهلين إنما تدل على عمق إحساسهم بما تموج به البيئة من محسوسات وتكون فى أغلب الأحيان لها علاقة بما يعتمل داخل النفس ويسيطر عليها، فهذا الحرص على الربط بين المعنوى بالواقع الملموس، إنما يجوء كنتيجة طبيعية لهذا التفاعل الذى يطلق عليه "فاجنر"، (التفاعل النمطى القديم، الذى غالباً ما يكون فى إطار الصورة بألوانها البلاغية، وزواياها البعيدة، وحتى فى إشار التى تميل إلى الإيجاز)[4]

وعلى ما يبدو أن تفاعل "فاجنر" مع الشعر العربى القديم لمدة

---

1 - ديوان النابغة الذبيانى، ص 18.
2 - ديوان لبيد بن ربيعةن ص 137
3 - ديوان طرفة بن العبد، ص 36.
4 - ملاحظات على الشعر العربى القديم، إيفالد فاجنر ص 80 وما بعدها، جـ/ثانى

تزيد على أربعين عاماً، جعله يدرك الأشياء الظاهرية فى الشعر العربى القديم، بواقعية الدارس المتمعن، دون النظر إلى ظواهر الأمور واستحداث نظريات تمجها البيئة وتبعدنا عن أصول هذا الشعر وواقعيته.

ومثله فعل "رودو كانكس" فى الحكم على بعض أشعار الخنساء من هذه الناحية (التى تستقصى كل ما حولها من واقع بدقة وإمعان نظر، كما كانت نظرتها تشمل كل الجزئيات التى تهم بالحديث عنها، وانتزاعها كل صور الطبيعة -تقريباً- وجعلها رفيقة الحزن والبكاء)[1] ثم يأتى بمثال يدلل به على ما قاله، وهى تقول:

والشمس كاسفة لمهلكه وما اتسق القمر
والإنس تبكى ولها والجن تسعد من سمر[2]

أما ما عابه "رودو كاناكس" على الخنساء، فهو استخدامها الخيال فى الوقائع التى لا تحتمل ذلك التبديل والتزييف (المعروف أن النعى يتم بعد أن يصل خبر الوفاة، ولا سيما إذا كانت الوفاة قد تمت فى أرض بعيدة عن أهل الميت، فيحدث غالباً ذكر الناعى فى المرثية، وكيف أن خبر الوصول كان له وقع أليم على أهل الميت، وهذا من التراث القديم المعروف بالنياحة أو سجع الرثاء، وعلى ما يبدو أن الشعراء يتمسكون فى الرثاء قديماً بضرورة ذكر وصول خبر الناعى فى مراثيهم حتى ولو خالف ذلك الواقع، فنحن نعرف من المصادر أن صخراً مات فى وطنه بعد مرض طويل، ولم يكن بعيداً عن أهله عندما حضرته الوفاة، إلا

1 - الخنساء ومراثيها رودو كاناكس، ص 55.
2 - ديوان الخنساء، ص 157 وما بعدها.

أن مراثى الخنساء، تذكر وصول الناعى وتبرز كيف دهمها الخبر وهذا غير صحيح من الناحية التاريخية، لكنه من ناحية التمسك بالتراث صحيح[1]

وعلى ما يبدو أن حرص " الخنساء" على تسجيل صورة تمثل أعلى درجات البطولة تجاه "صخر" هو الذى حملها على هذا التخطى، حين تقول:

ومـا كـر إلا كـان أول طاعن	ولا أبصرته الخيل إلا اقشعرت
فيدرك ثاراً ثم لم يخطه الفنا	فمثل أخى يوماً به العين قرت
فإن طلبوا واتراً	بدا بتراتهمو يصبر
يحميهم إذا الخيل ولت فلست أرزى	بعده برزية فأذكره الأسلت وتجلت(2)

وأغلب الظن أن الخنساء كانت تقصد بهذا التعبير الذى لاحظه " رودو كاناكس" الاهتمام بالمصيبة أكثر من الاهتمام بالخبر وطريقة وروده، سواء عن طريق إشاعة خبر النعى نفسه، أو عن طريق رسول يبلغه، فالاهتمام بالخطب يفوق هذا التطور الذى ذهب إليه "كاناكس"، ومع ذلك فقد اعتبره من ناحية أخرى ارتباطاً بالتراث القديم، كواقع تفرضه عادات وتقاليد معينة كانت شبه طقوس داخل المرثية على وجه الخصوص.

على أن " رودو كاناكس" لم يكن وحده الذى فطن إلى مثل هذه الملاحظات الدقيقة، فقد وقف نقادنا العرب القدماء عند بعض هذه المبالغات، ووصفوا قائلها بأبعد من ذلك منه قول المهلهل بن ربيعة:

---

1 - الخنساء ومراثيها "رودو كاناكس"، ص 56 وما بعدها.

2 - ديوان الخنساء ص 21

فلولا الريح أسمع أهل حجر صليل البيض تقرع بالذكور

فقالوا: "

هو خطا وكذب من أجل أن بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة جداً"[1] ومن هذا النوع الذى أدركه النقاد وعابوا عليه، كثير من الشعر العربى، نظرا لتحريهم الواقع مع الصدق الفنى عند شعراء هذا العصر الذين تجاوزوا - فى بعض الأحيان - مستوى أحزانهم الفردية الواقعية إلى غير المعقول، مثل رثاء أوس بن حجر لفضالة بن كلدة وهو يصور هول فجيعته، وقد عكس هذا الواقع على الطبيعة نفسها فى قوله:

ألم تكشف الشمس والبدر وال كواكب للجبل الواجب

لفقد فضالة لا تستوى الـ فقود ولا خلة الذاهب[2]

فقد امحت كل الأشياء أمام الراثى بعد فقد مرثيه، ولذلك تعمه الدهشة من بقاء مظاهر الطبيعة على ثباتها بعد فقده، فموت المرثى يعنى انتهاء كل هذه المظاهر كما عبر عن ذلك النابغة الذبيانى فى رثاءه للنعمان بن المنذر:

فإن يهلك أبو قابوس يهلك ربيع الناس والشهر الحرام

وتأخذ بعده بذنا عيش أجب الظهر ليس له سنام[3]

أما الخنساء فقد غيرت من نظام الطبيعة المعتاد، أو قل إن الطبيعة

---

1 - الموشح، المرزبانى، ص 113

انظر: المصدر السابق 106 وما بعدها.

2 - ديوان أوس بن حجر، ص10

3 - جمهرة أشعار العرب، القرشى ص 28

- وراجع: العقد الفريد لابن عبد ربهن جـ5 ص 217 (كليب يرثى أخاه المهلهل)

تشارك الخنساء مصابها بتغيير نمطها المعهود، من ليل ونهار وحتى الجبال والوديان، كلها تعكس مسارها الطبيعي وتتشكل تبعاً لأحزان الشاعرة، مثل هذه الصورة التى وردت عند الخنساء، بقولها:

أبعد ابن عمرو من الشريد حلت به الأرض أثقالها

فإن تك مرة أودت به فقد كان يكثر تقتالها

فخر الشوامخ من فقده وزلزلت الأرض زلزالها[1]

استغلها " رودو كاناكس" وعدها من المبالغات التى تبعدنا عن الواقعية، إذ 0إنه من المستحيل أن يتغير نظام الكون كله برحيل شخص، وكم من ملوك وعظماء ماتوا، وكانت الأمثلة فى رثائهم فى جملتها تقترن بقصص الأمم الغابرة التى عصفت بها الأيام، وأزالها الدهر وهى أمثلة -برغم مثاليتها - تأتى دائماً على سبيل إشاعة الرهبة فى النفوس وأخذ العبرة والعظة منها) [2]

والمرجح أن الخنساء كانت بلاشك تنشد الصورة المثالية فى البكاء على أعز شخص لديها -من وجهة نظرها - ولها ما تشاء من الخيال

---

1 - ديوان الخنساء، ص 201

وراجع: الكامل للمبرد جـ216/3 (تعقيبه على الأبيات)

2 - الخنساء ومراثيها، رودو كاناكس، ص 24 وما بعدها.

راجع: ديوان لبيد بن ربيعة ص 168، فى قصيدته المشهورة ومطلعها:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

وقصيدته الأخرى اللامية، التى يجمع فيها حوالى عشرة أنماط من الأمثلة التى تدل على فناء الملوك والعظماء والشعراء، ويذكر

فيها الحيوانات المتوحشة كالأسد والوعل والنسر بقوله:

لو كان كل شىء خالداً لتواءلت عصماء مؤلفة ضواحى مأسل

غلب الليالى خلف آل محرق كما فعلن بتبع وبهرقل

* أنظر الديوان ص 270

- وراجع: ديان عدى بن زيد ص 124

لتوظفه فى خدمة ما تسهى إلى تصويره، حتى وإن وصل لحد المبالغة والغلو فيه، ولذلك وجدنا قدامة بن جعفر يحبذ هذا الأسلوب ويطلبه ويؤكد عليه، فيقول: (إن الغلو عندى أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغنى عن بعضهم، إنه قال أحسن الشعر أكذبه وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل فى باب المعدوم فإنما يريد المثل وبلوغ النهاية فى النعت وهذا أحسن من المذهب الآخر) (1)

ومن الأفضل أن يأخذ رأى "قدامة بن جعفر" بنوع من الحذر، لأنه إذا طبق بكامل مواصفاته التى ينشدها، أعتبر الأدب العربى القديم كله من الأساطير والخرافات، والخيالات الخارقة، التى يستغلها أدباء اليونان فى أنماط أعمالهم الأدبية كالملاحم، التى تصور وتمجد بطولات أبنائهم، وخاصة إذا علمنا أن " قدامة بن جعفر" قد تأثر باليونانيين، وصرح بذلك فى قوله: (وكذا يرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم) (2)

وفى الغالب إن معظم الشعر العربى مهما جنح به الخيال وارتقى إلى مدارج اللاواقع، فإنه ينشد المثالية التى ولع العرب القدماء بها دون أن يتجاوزوا حدود المعقولية إلا فى القليل النادر، وبصورة تمت إلى الواقع فى كثير من مكوناتها، لأن الشاعر العربى بسيط فى تصوراته، وخيالاته، لا تغلو به إلى أبعد من نطاق المكان الذى ألفه، وناشد فيه

1 - نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 26وما بعدها.
2 - المصدر السابق ص 27

محبوبته. حتى وإن حاول فلسفة موقفه لا تعدو هذه الفلسفة حدود المكان من شمس وقمر ونجوم، وزرع ورمل وجماد، وسيف ورمح وفرس.

ولم تقتصر المبالغات على شعر الرثاء فقط، بل شملت كل أغراض الشعر العربى، فكانت الصورة المثالية للإنسان فى الشعر الجاهلى هى (التى يتكلف لها الشاعر ويجهد فنه فى تنميقها ليفد بها على عظيم يمدحه، وليس المديح كله فى الجاهلية مبالغاً فيه بحيث يكون الممدوح مثلاً أعلى لا يود إلا فى الخيال، فبعض الشعراء الجاهليين كانوا لا يمدحون الرجل إلا بما فيه كزهير بن أبى سلمى، وهو ما كان يمدح إلا أشراف قومه)[1]

ولذلك جاءت الصورة المثالية عنده تنشد المجد العظيم، حين يقول:

عظيمين فى عليا معد هديتما ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم[2]

وكذلك وضحت الصورة المثالية فى الفخر عند "المرقش الأكبر" لما شمل بكرمه حتى الوحوش فى الصحراء، فيقول:

ولما أضأنا النار عند شوائنا عرانا عليها أطلس اللون بائس
نبذت إليه حزة من شوائنا حياء وما فحشى على من أجالس[3]

أما بالنسبة للشعراء الصعاليك (فقد كانت حياتهم أكثر واقعية ولذلك صوروها كما هى دون تزييف أو تجميل، وحاولوا أن تكون

---

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة، ص 34
2 - شرح المعلقات السبع للزوانى، ص 80
أنظر: المفضليات، ص 394 (علقمة بن عبده يمدح الحارث بن جبلة الغسانى)
وراجع: ديوان الحماسة جـ1/ص 190 (حجر بن خالد يمدح النعمان بن المنذر)
وأنظر: الشعر العربى فى العصر الجاهلى د.هدارة، ص 34 وما بعدها.
3 - المفضليات: ص 226

أشعارهم مطابقة لواقعهم الذى يعيشونه، إلا أن المردود النفسى لسلوكيات حياتهم فى الصحراء، لم يكن ليظهر إلا فى صورة مثالية تختلف عن الواقع الذى يعيشونه)[1] لذلك لا نعجب إذا وجدنا الشنفرى الأزدى يقدم لنا صورة مثالية لنفسه وهو يكبح جماحها مما أمور تعد من أهم مصادر الحياة فى الصحراء القاحلة، حين يقول:

أديم مطال الجوع حتى أميته وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل

وأستف ترب الأرض كيلا يرى له على من الطول امرؤ متطول

ولولا اجتناب الذام لم يلف مشرب يعاش به إلا لدى ومأكل

ولكن نفسا مرة لا تقم على الذام إلا ريثما أتحول[2]

وعلى الرغم من الصورة المثالية التى اقترنت بوصف المرأة، وعبر عنها عدد كبير من الشعراء الجاهليين فى أكثر من مجال، إلا أن "بروينلش" جانبه الصواب فى ملاحظاته التى بين فيها أن الشعراء الجاهليين اقتصر تصويرهم (على الناحية المادية فحسب. نظراً لأن الشاعر العربى القديم ربط ذهنه بكل ما فى الواقع من جزئيات، فإذا ما حاول أن يصور شيئاً مثالياً جاء صوره محدودة بحدود المكان، ولذلك كان وصفهم للمرأة ليس على المثل الأعلى من الناحية المعنوية، كالشوق

1 - الشمردل بن شريك، زيدن شتكن رسالة دكتوراة غير منشورة، 1983م، ص 88، ألمانيا الغربية .

2 - لامية العرب، شرح وتحقيق د. محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، ص 39 وما بعدها.

وانظر لامية العرب بين الشنفرى وخلف الأحمر د. سن محمد النصيح، ص 57 وما بعدها.

وراجع: الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى، د. يوسف خليف، ص 276 وما بعدها.

وانظر: عيون الأخبار للدينورى جـ1 ص 466، فى قول حاتم الطائى.

أكف يدى من أن تنال أكفهم إذا ما مددناها وحاجتنا معا

وإنى لأستحيى رفيقى أن يرى مكان يدى من جانب الزاد أقرعا

والحنين والوفاء، بل انصب اهتمامه على تصوير الناحية الجسدية الصامتة بحيث لا نجد فيها جمالاً ولا إحساساً) [1]

ومن الإجحاف أن نحكم على الشعر الغزلى فى الفترة الجاهلية مثل هذا الحكم الجائر حتى وإن كانت الصورة الغزلية صوب المثالية بغية وصف مقياس جمالى للمرأة التى يتمناها الشاعر العربى القديم، دون أن تكون على أرض الواقع، فإننا بلاشك لا نعدم وجود قصائد حاول الشاعر الجاهلى أن يصور فيها المرأة من ناحية أوصافها الخلقية، بعيداً عن الصورة المادية التى نزع إليها بعض شعراء العصر الجاهلى. (والأوصاف الجمالية للمرأة ليست مقصورة على جمالها الحسى، بل تشتمل أيضاً أخلاقها وشمائلها) [2]

فالأعشى يصور أعلى درجات الكمال عند محبوبته " هريرة" التى يتمنى أهل الحى رؤيتها، وهى تتحلى بقيم أخلاقية إلى جانب جمالها:

ليست كمن يكره الجيران طلعتها ولا تراها لسر الجار تختتل[3]

وكذلك قدم لنا " الشنفرى الأزدى" صورة رائعة لهذا الجانب المثالى عند المرأة[4]

أما الأسطوة فى الشعر العربى القديم فقد اختلط الأمر عند

---

1 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم، بروينلش، ص 235 وما بعدها.
2 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة، ص 38
3 - ديوان الأعشى، ص 145
4 - انظر: المفضليات، ص 109
وراجع: (الوصف فى الشعر الجاهلى من هذا البحث " وصف المرأة").

النقاد الألمان -أو قل تعمدوا خلطه -فى ملاحظاتهم على المعتقدات التى كانت سائدة فى العصر الجاهلى، فتصوروا أنها ترقى لمرتبة الأساطير كما هو الحال عندهم، وعند اليونانيين القدماء، فقد اعتقد "جولدتسيهر" أن المناحات التى كانت سائدة فى العصر الجاهلى وما يتبعها من عادات وطقوس لدفن الموتى، أنها من الاساطير أو الخرافات، على الرغم أنه عاد فى آخر كلامه عن هذا الموضوع وناقض رأيه الذى استهل به الكلام، (إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الفاعلية الشعرية، إنها ليست محدثة بواسطة شاعر، ولكنها فى الواقع تدريب متعلق بالواجب الدينى الذى يعتقد أنه أقرب الأساطير القديمة عند الأمم البائدة.. وهذا الواجب الدينى المزعوم يكون فى محيط أقرباء الميت، والميت له حق لهذا الواجب الذى يقوم به الأحياء، كما هو الحال فى الأخذ بالثأر -الإهمال فى الواجب الدينى، الذى هو فى حد ذاته يدين به الإنسان للميت، وكان يعتبر ترك الميت يغادر بدون نياحة عليه، إهانة له ونزع الشرف منه) [1]

وأغلب الظن أن الشعر العربى وما هواه من معتقدات، كارتباط ذكر الحيوان فى معظم قصائد الشعر العربى القديم، أو رسم صورة خيالية لها دلالات فكرية عميقة، أنها تتضمن روح الأسطورة أو الخرافة، ولكنها فى حقيقة أمرها عبارة عن ظنون انتهجها العرب القدماء فترة من الزمن حتى صارت فى الناس عرفا واعتقادا، فلزموا

---

1 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى القديم، جولدتسيهر، ص 362.

حياتهم بها، واهتموا فى اشعارهم بالتعبير عنها، تماماً كما هو الحال فى حرصهم على الثأر لدرجة أنهم رفعوه إلى مرتبة الأوهام والأساطير من هذه المعتقدات التى سيطرت على فكرهم، تخيلوا ما يسمونه "الهامة والصدى" فالقتيل عندهم إذا قتل ولم يدرك بثأره فإنه يخرج من رأسه طائر كالبومة وهى الهامة وذكرها هو الصدى، وهذه الهامة تصيح على قبر القتيل اسقونى اسقونى، فإذا أخذ بثأره وقتل قالته كف ذلك الطائر عن الصياح[1]

فقال "ذو الإصبع العدوانى" يصف الهامة:

يا عمرو إلا تدع شتمى ومنقصتى ... أضربك حتى تقول الهامة ساقونى[2]

وعبر "النمرو بن تولب" عن الصدى بقوله:

أعاذل أن يصبح صداى بقفرة ... بعيداً نانى صاحبى وقريب

ترى أن ما أهلكت لم أك ربه ... وأن الذى أنفقت كان نصيبى[3]

ويقول عروة بن الورد مخاطباً زوجته:

ذرينى ونفسى أم حسان إننى ... بها قبل أن لا أملك البيع مشترى

أحاديث تبقى والفتى غير خالد ... إذا هو أمسى هامة فوق صير

---

1 - انظر: الكامل للمبرد، جـ1 ص 325

وراجع: الآمالى للقالى جـ129/1

2 - المصدر السابق نفسه.

وانظر: الأنوار ومحاسن الأشعار جـ 16/1 وما بعدها: (رثاء حسان بن ثابت لربيعة بن مكرم فى يوم الكديد).

الديوان جـ410/1 بتحقيق د. وليد عرفات.

وراجع: الأغانى جـ 58/16

3 - الأشباه والنظائر جـ 161/1

وانظر: الكامل للمبرد جـ1 ص 325

وراجع: ديوان لبيد بن ربيعة العامرى ص 201 فى رثاء لبيد لأخيه أربد /

وليس الناس بعدك فى نقير ولا هم غير أصداء وهام

تجاوب أحجار الكناس وتشتكى إلى كل معروف رأته ومنكر[1]

فالبشر -عند الشاعر -ميتون، وما هو إلا هامة تصبح كلما رأت أناساً تعرفهم أولا تعرفهم أولا تجد جواباً إلا وسط الأحجار التى ترد عليها صداها.

والبلية اسم يطلق على الراحلة التى تربط على قبل صاحبها حية ومعكوسة وتترك دون طعام ولا شراب حتى تموت، ثم تعود مرة أخرى بعد البعث ليركبها صاحبها.

فنجد "عمرو بن زيد" يوصى ابنه بأن يفعل ذلك عند موته فى قوله:

ابنى زودنى إذا فارقتنى

فى القبر راحلة برحل قاتر

للبعث أركبها إذا قيل اظعنوا

مستوسقين معاً لحشر الحاشر[2]

ومثل هذه العادات أبطلها الإسلام، ولم يعد لها إلا بقايا عالقة من الموروث الفكرى، تماماً كما هو الحال فى الالتزام بالنهج الفنى فى القصيدة عند الجاهليين.

(وكان الجاهليون يؤمنون بوجود الغيلان فى الصحراء التى تظهر لهم عادة خلال الليلن وتجد تأبط شراً يفخر بلقاء الغولة، بل يخاطبها ويتخذها جارة له، ليدل على شجاعته وأن لا مكان للخوف فى قلبه)[3]

1 - ديوان عروة بن الورد، ص 35

2 - كتاب المعانى لابن قتيبة مجلد 3 ص 1210

3 - الشعر العربى فى العصر الجاهلين د. هدارة، ص 25

حيث يقول:

وأدهــــم قــد جـبــت جـلـبـابـه	كـمـا اجـتـابـت الـكـاعـب الخيعلا
إلى أن حــدا الـصـبـح أثـنـــاءه	ومـــــزق جـلـبـابـــه الألـــيـــلا
عـلـى شـيـم نـــار تـنـورتـهـا	فـبـت لـهـا مـدبــرا مـقـبـلاً
فـأصـبـحـت والـغـول لى جـارة	فـيـا جـارتـا أنـت مـا أهـــولا[1]

وقد اشار الجاحظ إلى مثل هذه الأشياء التى يتوهمها العربى القديم ويرتاب فيها حتى يصدقها. (وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشىء الصغير فى صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتقضت أخلاطه. فرأى ما لايرين وسمع ما لا يسمع وتوهم الشىء اليسير الحقير أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعراً تناشدوه، وأحاديث توارثوها. فازدادوا بذلك إيماناً، ونشأ عليه الناشىء وربى به الطفل. فصار أحدهم حين يتوسط الفيافى، وتشتمل عليه الغيطان فى الليالى الحنادس. فعند أول وحشة وفزعة، وعند صباح يوم ومجاوبة صدى، وقد رأى كل باطل وتوهم كل زور، وربما كان فى أصل الخلق والطبيعة كذاباً نفاجاً، وصاحب تشنيع وتهويل فيقول فى ذلك من الشعر على حسب هذه الصفة. فعند ذلك يقول رأيت الغيلان وكلمت السعلاة ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول قتلتها. ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول تزوجتها)[2]

1 - الشعر والشعراء لابن قتيبة. جـ1 ص 319
وأنظر: الشعر العربى فى العصر الجاهلى د. محمد مصطفى هدارة. ص 26 وما بعدها
2 - الحيوان: الجاحظ. جـ 7 ص 289
وراجع: جمهرة أشعار العرب للقرشى ص 49
وانظر: الشعر والشعراء ص 603 (أخبار وأشعار عن شياطين الشعرا)
وراجع: المفضليات ص 201 وما بعدها.

وقد تنافس بعض نقادنا العرب المحدثين فى تأكيد هذا الخلط الذى حرص عليه النقاد الألمان، فى محاولة لربط هذه المعتقدات بالأسطورة وفلسفة ما ترمز إليه بشكل ربما يجافى طبيعة هذا الشعر ونوازعه وعوامل ظهوره.

" وأكثر هذه الأساطير الرمزية يرد فى شكل حكايات منتزعة من عالم الحيوان، غايتها تفسير الأمثال العربية المختلفة.

وهذا من شأنه أن يحملنا على أن نربط ربطاً وثيقاً بين الأسطورة الرمزية وبين المثل، كما يحملنا على أن ننظر إلى عالم الحيوان فى الأساطير نظرتنا إلى الرموز الفنية التى تحتاج إلى من يفسرها ويكشف عن أسرارها.. ولعل مرد هذا الرمز إلى صلة الوثيقة التى كان يراها الجاهلى قائمة بين الجن والشر وهى صلة نابعة من القوة الخارقة التى كاد ينسبها إلى المخلوقات الغريبة، ولعل فى ذلك ما يفسر هذه الصورة التى تتراءى فيها أفراد الجن فى أساطير الجاهليين: صورة السعلاة والحية والغول) [1]

على أن مثل هذه التفاسير التى تنزع بالشاعر الجاهلى ناحية الاعتقاد والاعتناق بل تغالى أحياناً لمرتبة الخرافة والأساطير فإنها تظلم -إلى حد بعيد - الشاعر الجاهلى الذى أخاله وقد ابتكر أموراً وأشياء من هذا النوع الذى يسمح للفكر بالتحليق وللخيال أن

1 - الشعر الجاهلى: قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص 68 وما بعدها.
وأنظر: الأساطير د. أحمد كمال زكى، مكتبة الشباب، القاهرة 1975م، ط أولى ص 56 وما بعدها.
وراجع: رمز الماء فى الأدب الجاهلى د. اثناء أنس الوجود، ص 94 وما بعدها
(الجذور الأسطورية لألفاظ الماء)

يركض فى نوازع نفسية تارة ومتاهات بيئية تارة أخرى يؤمه فى ذلك ما يراه من ظواهر أحياناً توهمه بالقوة الخارقة التى لا يقدر عليها ولا مثيل لها، وأحياناً أخرى يعتقد أنها من صنع خياله ويقدر عليها فى صورة مجازية.

على أننا لا ننكر تماماً وجود مثل هذه العادات والتقاليد إلا فى حدود ما تسمح به البيئة البدوية البسيطة من فكر وما تقدمه من معطيات.

وأغلب الظن أنها لا ترقى إلى مرتبة الفكر الأسطورى الذى حرص عدد كبير من النقاد العرب والغربيين على إلصاقه بالبيئة العربية.

اللغة والموسيقى فى الشعر الجاهلى

استطاع المستشرقون الألمان أن يربطوا بين البيئة واختلاف الطبائع وبين الموضوع الشعرى عند الشعراء الجاهليين، عن طريق هذه العوامل الثلاثة التى تعمل فى تكوين لغة الشعر "فاللغة القديمة كانت تعتمد على ألفاظ وحشية جزلة قوية الرنين تقتحم الأسماع وتملأ فم منشدها وآذان سامعيها، وكان الشعراء القدام يصطنعون هذه اللغة لأنها بالفعل لغتهم ونتاج بيئتهم وصدى مجتمعهم وحياتهم العقلية"[1]

فقد اهتم "كاسكل" بمفردات الجاهلى وما تتضمنه من إيحاءات تبرز صورة واضحة لما يريد الشاعر أن يعبر عنه. (فقلة اللفظ مع المعنى الغزير تعتبر خصيصة من الخصائص التى يتميز بها الشعر الجاهلى عموماً، فلغة الإيجاز عندهم واضحة سواء فى الخطب أو القصائد الشعرية دون إطناب ويطلبون المعنى فى أعلى مراميه ويقصدون إليه فى ترسم دقيق لمن جبلت حياته على التنقل والترحال) [2]

ومن أمثلة هذا الإيجاز المحكم قول زهير بن أبى سلمى:

---

1 - اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، د. هدارة، ص 585 المكتب الإسلامى ط. أولى 1401هـ - 1981م

2 - القدر فى الشعر العربى القديم، فيرنر كاسكل، ص 15

بها العين والآرام يمشين خلفة   وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم[1]

على أن " كاسكل" لاحظ أن اهتمام الشعراء بغرض دون آخر كان مرجعه إلى البيئة المحيطة بالشاعر فتصبغ كل أشعاره بهذا اللون الذى يميزه بين شعراء عصره. فتأتى ألفاظ الشاعر متوافقة تماماً مع الموضوع الذى هو بصدد التعبير عنه. وتتبعها "كاسكل" فى كلامه عن لفظة "الحمام" التى وردت عند الخنساء فى أكثر من موضع فى مراثيها على أخيها صخر من ذلك قولها:

وأبكيه للخيل تحت النقع عابسة   كأن أكتافها علت بجريال

يذودها عن حمام الموت زائدة   كالليث يحمى عرينا دون أشبال[2]

وكذلك أشار " كاسكل" إلى ورود مثل هذه الألفاظ داخل مرثية قيلت فى البطل عمرو ذى الكلب. ثم أعقب ذلك بالكلام عن كلمة "الحتوف" أو "المنية". وأضاف أنها تأتى بمعنى الموت ولا علاقة لها بالقدر. ثم بدأت كلمة "المنية" بمعنى الموت الذى لا مفر منه تأخذ فى الشعر العربى شكلاً مجسداً وأحياناً فى شكل تشخيص وتجسيم للفكرة التى يريد الشاعر أن يعبر عنها[3]

من مثل ذلك قول الممزق العبدى:

ولو كنت فى بيت تسد خصاصه   حوالى من أبناء نكرة مجلس

ولو كان عندى حازيان وكاهن   وعلق أنحاساً على المنحس

إذ لأتتنى حيث كنت منيتى   يخب بها هاد إلى معرس

---

1 - شرح المعلقات السبع. ص 86

2 - راجع المقالة ص 14

وانظر: ديوان الخنساء. ص 187 وما بعدها.

3 - أنظر: المقالة ص 28 وما بعدها

وقول عبد القيس:

ولو كنت فى أعلى عماية يافعا   مع العصم دونى صخرها وحيودها
إذا لأتتنى حيث كنت منيتى   يحث بها هاد إلى يقودها[1]

وترتبط كلمة "المنون" أحياناً فى معناها بالقدر مثلما ترتبط كلمة "الدهر" بمعنى تقلبات الأيام[2] وكثيراً ما يرد تعبير "ريب الدهر" أو " إبه الدهر" أو " ريب المنون" فى المراثى للتعبير عن حدوث المصائب وهى لا تعبر عن الموت. وإنما الفاجعة التى تصيب أهل الميت. ثم يقول "كاسكل": (إن مفهوم القدر لا يأتى من " الحمام" أو " المقادير" أو "المنايا" فهذه تعنى الموت قبل كل شىء. ولكن مفهوم القدر يأتى من كلمة "الدهر" وإن كانت مرادفة لكلمة "الزمان")[3]

إن شكوى الإنسان من تصرفات القدر ودعاءه على المنايا أو تصرفات الدهر يقصد به إظهار الجانب الإنسانى وخاصة التفجع من إظهار الاحتمال والصبر. ثم يحاول "كاسكل" أن يشير إلى وجود بعض الألفاظ التى وردت فى الشعر الجاهلى تحمل معنى التوحيد أو تتضمن رموزاً يرجعها الناقد إلى الأصل الإسلامى الذى ظهر بعد ذلك عند أغلب شعراء صدر الإسلام.

(والحقيقة التى ينبغى التنبه لها أن الجاهلين كانوا يعرفون " الله" أو " المليك" أو "الرحمن".كما يعرفونه أصحاب ديانات التوحيد.

---

1 - المقالة ص 29 وما بعدها. وانظر: المفضليات ص 30. ص 384 وما بعدها
2 - أنظر: ديوان الأعشى فى قوله:
أأن رأت رجلاً أعشى أضربه ريب المنون ودهر مفند خبل
3 - المقالة ص 43

ولكنهم يختلفون عنهم فى إدراك ماهيته) [1]

وبما لا شك فيه أن معظم من تناولوا هذا الموضوع الشائك كانوا ينزعون فى براهينهم إلى الخروج الشعرى للتدليل على صحة ما يذهبون إليه، وبخاصة أن فن الرثاء يحمل بين جنباته المجال الفسيح الذى يسمح للشاعر بالخروج من المألوف ولو لفترة حتى تهدأ ثائرة نفسه، وهو فى أثناء ذلك ينقح لغته الشعرية ويحاول تهذيبها لتخرج فى صورة أقرب إلى المثالية، وليس معنى الرثاء أن يندب الشاعر أو يؤبن أو يسكب أنات العويل والبكاء ويظلم الأقدار ويلعن الدهر وإنما يكون التعبير عن الأحاسيس بلغة مفهومة، (وأن يكون بألفاظ *سهلة*) [2]، وأكثر من ذلك أن تكون التراكيب نفسها مكونة لاتساق فكرى عميق يحوطه الشعراء على اختلاف طبائعهم وبيئاتهم وموضوعهم الشعرى.

(ولو كنا نعنى باللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعنى باللغة الشعرية، تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة، فلاشك إذن فى وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها) [3] فإذا كان النقاد الألمان ونقادنا العرب المحدثون قد أكدوا أهمية التركيب اللغوى الذى يضم بين جنباته الطبع والبيئة والموضوع الشعرى، فى أكثر من موضع، فقد التفت إليه قديماً صاحب كتاب " الوساطة" وأشار إلى التميز بين الشعراء القدامى، وأدرك " القاضى

---

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة ص 129

2 - مناهج البلغاء وسراج الأدباء لحاز القرطاجنى ص 351

3 - نظرية البنائية فى النقد الأدبى، د. صلاح فضل ص 272

الجرجانى" تلك الصلة بين مزاج الإنسان واختيار لغته، فقط لاحظ أن شعراء العرب يختلفون عن بعضهم بعضاً:" فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره"(1)

ثم استنتج أن مرد ذلك إلى:" اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته، وفى جرسه ولهجته.. وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة، وانصاف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها"(2)

وهذه ملاحظة هامة تدل على أن الجرجانى لم يكن ناقداً محدود الأفق ينظر فى اللفظ والعبارة وسلامتها فقط، بل يتجاوز ذلك من الحدود التقليدية إلى الدلالات الإنسانية، والظواهر النفسية التى تميز شاعراً عن آخر، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك فى موضع آخر وأعود لتأكيده لأهميته.

أما موضوع البيئة واثرها فى لغة الشعر فهذا الأمر قد تنبه إليه نقادنا العرب قبل الجرجانى، وجاء هو فأبرزه، وهذا الموضوع شغل النقاد الألمان وغيرهم بعد الجرجانى بقرون.

فقد عبر "ابن سلام الجمحى" عن إيمانه بأثر البيئة فى لغة الشعر

1 - الوساطة بين المتنبى وخصومه بتحقيق / محمد ابو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، دار إحياء الكتب العربية، د.ت ص 17

2 - المصدر السابق، ص 18

بأن ضرب المثل بعدى بن زيد، وكيف أنه سكن مراكز الريف، وعاش فى الحيرة، فلان لسانه، وسهل منطقة، وأخذ يرى عبارات منطقة "نجد" ثقيلة عليه[1]، ولا شك أن " الجرجانى " قد تأثر "بابن سلام"، ولكنه زاد فى القضية توضيحاً وتفسيراً.

وفى القرون الحديثة اهتم الفلاسفة والنقاد الغربيون بدراسة أثر البيئة فى الفن عامة متأثرين إلى حد بعيد بما قاله "الجرجانى" بقرون طويلة من الزمان[2]

أما بالنسبة للموضوع وأثره فى لغة الشعر فأغلب الظن أنه قد صار مفروغاً منه لدى نقادنا العرب فى هذا العصر والمرجح أنه انعكس كذلك عند النقاد الألمان، فأكدوا ذلك من خلال أغلب ملاحظاتهم على الشعر العربى القديم يؤمهم فى هذا المنهج العلمى -الذى نرفضه أحياناً كثيرة -وملاحظات القدماء والمحدثين من نقادنا العرب المجيدين.

وقد لاحظ "فاجنر" أن الخنساء توجه عادة الخطاب فى مراثيها إلى عينيها أو إلى نفسها، ثم تتكلم عن الميت بضمير الغائب، ولا يندر أن توجد مرات تخاطب الميت مباشرة، مثل أغلب أبيات أبى ذؤيب الهذلى، وكثيراً ما كان الخطاب يوجه إلى الميت بذكر اسمه بعد ياء النداء، فى قولها:

ألا يا صخر لا أنساك حتى أفارق مهجتى ويشق رمسى[3]

ومثل هذا النمط كثير عند الشعراء المراثى، الذين يبرزون مظاهر

---

1 - طبقات فحول الشعراء، لابن سلام الجمحى، تحقيق/ محمود محمد شاكر ص 177

2 - تيارات أدبية بين الشرق والغرب، إبراهيم سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو 1951م، 1952م ص ص 260، 269 (تفصيل نظرية مونتسيكيو فى كتابه روح القوانين)

3 - ديوان الخنساء ص 150

أحزانهم عند تصويرها بشكل مباشر[1]

ثم يشير " فاجنر" إلى أن كلمة" التحية" كانت تذكر فى ثنايا الأبيات/ وتوجه للميت: كقول "قتيلة بنت النضر" فى رثاء أخيها الحارث:

يا راكباً إن الأثيل مظنة   من صبح خامسة وأنت موفق

أبلغ به ميتا بأن تحية   ما إن تزال بها النجائب تخفق[2]

وأغلب الظن أن الشاعر الجاهلى حرص على ذكر لفظة "التحية" فى ثنايا مرثيته تعبيراً عن الخلود: كقول "زهير بن جناب".

كل الذى نال الفتى   قد نلته إلا التحية [3]

كما يشير " غيفالد فاجنر" غلى رأى " كوفالسكى" المجرى، أنه: (يرى أن صيغة مخاطبة الميت "اذهب ولا تبعد" كان القصد منها فى المقام الأول إبعاد الميت الذى أصبح واضح داخل القصيدة، ذلك أن صيغ السحر المحبوبة عند العرب تؤدى فيها العبارات الشكلية غالباً إلى معنى المخالف) [4]

وعلى نقيض " كوفالكس" يذهب "محمد عبد السلام " إلى أنه (على عكس الشعوب الخرى فإن العرب القدماء "كانوا يرغبون فى

---

1 - انظر: شرح أشعار الهذليين جـ 225/1
وراجع: المفضليات ص 420
والعقد الفريد جـ 253/3

2 - شرح ديوان الحماسة للمرزوقى، القسم الثانى / 963
وأننظر: حماسة البحترى ص 434 (القصيدة بأكملها)

3 - المعمرون والوصايا ص 33
راجع: السيرة النبوية لابن كثير جـ 536/2 وما بعدها
(مراثى أمية بن أبى الصلت لمن أصيب من قريش يوم بدر)

4 - الدوريات المجرية السنوية العدد (15) لسنة 1935م، ص ص 488، 494

الاحتفاظ بالميت عندهم، ففي وجوده بينهم أمل وعون لهم، ولهذا يتكرر ذكر اسم الميت دائماً، وأيضاً النداء له بالا يكون بعيداً) [1]

ويعقب "فاجنر" على ذلك بقوله: (يبدو أن قول الخنساء "اذهب ولا تبعد "مؤكد لنظرية" كوفالسكي، وإن كانت العبارة في حد ذاتها متناقضة المعنى، وعلى أية حال فإن العبارة التي وردت في هذه الأشعار التي بين أيدينا قد فهمت بمعناها الحرفي) [2]

فقد ذكرت هذه الصيغة كثيراً في مراثي الخنساء في أخيها صخر مثل قولها:

قد كنت حصنا للعشيرة كلها	وخطيبها عند الهام الأصيد
فاذهب ولا تبعد وكل معمر	سيذوق كأس منية بتنكد[3]

أما " رودو كاناكس " فقد عدها (من المتناقضات في شعر الخنساء عبارة:"أذهب ولا تبعد، فكيف يتفق الحزن الشديد على الميت ثم التهاون في تركه يذهب، ثم النظرة إليه لا على أنه ميت،بل التصور على أنه حي لدرجة أن يطلب منه أن يبقى قريباً من أهله) [4]

والمرجح أن هذه الصيغة كانت تحتل مكاناً يصور من خلاله الراثي قمة الصراع الذي يحوطه، فتتنازعه عوامل اليأس التام من المرثي

---

1 - الموت في الشعر العربي من بدايته حتى القرن الثالث الهجري، م. عبد السلام، باريس 1971م، تونس 1977، (بالفرنسية)

2 - المقالة: ص 121

3 - ديوان الخنساء ص 121

وراجع القصائد بالديوان، ص 40 البيت الثامن: ص 58 البيت السادس، ص 106 البيت الثامن.

وأنظر: الوحشيات لأبي تمام ص 130 تأبط شراً يرثي خاله الشنفري ".

وديوان السموأل ص 86 في رثاء نفسه.

وراجع: المنمق في أخبار قريش للبغدادي، ص 179، في رثاء ورقة بن نوفل لعثمان بن الحويرث بن أسد

4 - الخنساء ومراثيها، رودو كاناكس، ص 60

كإنسان ميت من ناحية، أو يحاول التظاهر بعدم التصديق وتجاهل الحدث من جهة أخرى، وقد يظهر هذا التوضيح جلياً فى قول أعشى باهلة فى رثاء أخيه المنتشر:

إنـى اتيت بشىء لا أسربه	من علو لا عجب فيه ولا سخر
فظللت مكتئباً حران أندبه	وكنت أحذره لو ينفع الحذر
فهاجت النفس لما جاء جمعهم	وراكب جاء من تتليث معتمر
إن الذى جئت من تتليث تندبه	منه السماح ومنه النهى والغير

فلما هدأت النفس بعد صراعها الذى ظل يدور بداخلها ما بين مصدق ومكذب، ويأس ورجاء، استقر الأمر بالواقع الأليم، مما دفع بالشاعر فى نهاية رثائه إلى أن يقول:

أما سلكت سبيلاً أنت سالكه	فاذهب فلا يبعدنك الله منتشر[1]

وقد علل "الألوسى" استعمال الراثين لهذه اللفظة أنه لغرضين:

أولهما: أنهم يريدون به استعظام موت الرجل الجليل وكأنهم لا يصدقون موته:

وثانيهما: أنهم يريدون الدعاء له بأن يبقى ذكره ولا يذهب لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته[2]

وكذلك اهتم "فاجنر" فى كلامه عن الصيغ اللغوية البارزة عند الشعراء الجاهليين، فذكر " الدعاء بالسقيا" وجاءت ملاحظاته

---

1 - ديوان الأعشى ص 267

وانظر: جمهرة أشعار العرب للقرشى ص 135

وراجع: ملاحظات على شعر الرثاء العربى:" جولدتسيهر"، ص 266

(فهم "جولدتسيهر " كلمة " لا تبعد" فهماً حقيقياً، وعبر عنها بقوله: إن أكثر ما تلاحظه العين وتقع عليه فى القصيدة كلمة " لا تبعد" التى تقوم أساساً على المعاناة فى رحيل المرثى)

2 - بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب، محمود شكرى الألوسى، ج 14/3

متوافقة مع ما تعبر عنه مضمون العبارة (بأن يكون الدعاء بالسقيا لغير المرثى إشارة إلى معنى الكرم فى ذات المرثى الذى كان يهب لإغاثة المحتاجين فى حياته بأعطياته ووجوده النادر كما أن مجيء هذا الدعاء فى ختام المرثية يكون أبلغ وأوقع فى النفس، لما بين السقيا وإحياء الأرض بعد موتها من علاقة وطيدة، قد يتضمنها قبر المرثى) [1]

ومثل هذه الألفاظ وردت بشكل غير مباشر كأن يشمل الكرم كل الناس المعوزين، كقول "المهلهل بن ربيعة" فى أخيه "كليب":

سقاك الغيث أنك كنت غيثاً ويسراً حتى يلتمس اليسار [2]

وهذا الدعاء يشير إلى ما كان يتمتع به المرثى من صفات تكون فى أغلب الأحيان مطابقة لنزول الغيث وانهماره، وغالبة على أفعال المرثى، كقول الخنساء وهى ترثى أخاها صخرا:

سقيا لقبرك من قبر ولا برحت جود الرواعد تسقيه وتحتلب
ماذا تضمن من جود ومن كرم ومن خلائق ما فيهن مقتضب [3]

ونادراً ما كان الشاعر الجاهلى يجمع بين " الدعاء بالسقيا" و"اذهب ولا تبعد" لتأكيد صفة توحى بمروءة المرثى وجوده وتمنى بقاء ذكره، كقول الخنساء:

---

1 - ملاحظات على الشعر العربى القديم، فاجنر ص 137
2 - شعراء النصرانية، لويس شيخو جـ1/163
3 - ديوان الخنساء ص 14
انظر: الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة ص 164
وراجع: الحماسة البصرية جـ1 ص 252 وما بعدها، شرح ديوان الحماسة للمرزوقى جـ3/1065: (اهبان بن همام بن
نضله الأسدى يرثى رجلاً اسمه همامة)
والأشباه والنظائر جـ1 ص 86
والوحشيات ص 130
والأمالى جـ2/ 324

فلا يبعدن قبر تضمن شخصه وجادت عليه كل واكفه القطر[1]

وعلى الرغم من اهتمام النقاد الألمان بغرض الرثاء، الذى وقفوا عليه -تقريباً- كل ملاحظاتهم النقدية، وتناولوا كل عناصره ومكوناته اللغوية والصوتية، بشكل يبتعد عن واقع الشعر العربى أحياناً، وبموضوعية تميل إلى درجة التشدد فى أغلب الأحيان، اعتماداً على مقولات نقادنا العرب القدماء، التى حاولنا إبرازها عقب كل موضوع يرتبط بملاحظاتهم النقدية، إلا أن بعض الكلمات التى وردت فى ثنايا قصائد الشعراء الجاهليين لم نجد لها معنى مفهوماً عند بعض النقاد الغربيين، من مثل ذلك ما ردده الناقد الألمانى "رودو كاناكس" عن الخنساء: ففى تذكرها منبع للحزن والدموع ما يخفف من لوعة نفسها برؤية أحزان الغير كما تقول:

ألاَ يا صخر لا أنساك حتى أفارق مهجتى ويشق رمسى

ثم تشير الشاعرة إلى وقت تذكرها لصخر وهو طلع الشمس وغروبها وهى تقصد كما يقول "المبرد" بطلوع الشمس وقت الغارة وغروبها وقت الأضياف[2]

يذكرنى طوع الشمس صخراً وأذكره لكل غروب شمس

فلولا كثرة الباكين حولى على إخوانهم لقتلت نفسى

ولكن لا أزال أرى عجولاً ونائحة تنوح ليوم نحس

هما كلتاهما تبكى أخاها عشية رزئه أو غب أمس

وما يبكين مثل أخى ولكن أسلى النفس عنه بالتأسى[3]

1 - ديوان الخنساء ص 52

2 - الكامل للمبرد جـ 879/3

3 - ديوان الخنساء ص 150

فقد فهم " رودو كاناكس "كلمة " التأسى" خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفى[1] والمرجح أن مشاركة الآخرين فى أحزانهم يخفف من اللوعة ويصرف النفس ولو لبعض الوقت لدفع اليأس الذى يطبق عليها من كل جانب. وهذا واضح فى كلمة "أسلى" أو "أعزى".

كما كانت محاولة الناقد الألمانى " كاناكس" التى تبدو كأنه لا يتفهم طبيعة الشعر العربى القديم وسماته. وبخاصة عند " الخنساء" فى مراثيها على أخويها صخر ومعاوية. فى قوله: (يتضح من شعر الرثاء بصفة خاصة ظاهرة غريبة ألا وهى النظرة التشاؤمية وفعل القدر ويتجلى ذلك بأوضح معانيه فى تصوير الحياة بأنها فانية. وعجز الإنسان الكامل حيال " القضاء" و "القدر". ومن ضعف الإنسان فى إتباع الغرور والوهم وخداع النفس. ومن " الموت" الذى لا يفرمنه البشر ولكنه ينتقى أنبلهم وأفضلهم...وتنكر هذه الأفكار دائماً وأبداً. حتى إن شعر الرثاء والزهد ليمتلئ بها امتلاءً كما لو كان الشعر العربى قد ابتلى بهذه الأفكار ابتلاء مثل:" حلول اللعنة". ولهذا نرى شعر الرثاء يصف الدهر أو القدر بأنه " رياب. ضرار..وهكذا)[2]

وأغلب الظن أن الناقد الألمانى يحاول تبرير خروج الجاهليين على التقاليد العقائدية - وبخاصة فى فن الرثاء والزهد - لينفذ منها

1 - الكتاب: ص 67 وما بعدها

أنظر: الشعر العربى في العصر الجاهلي. د. هدارة ص 213

(.. والدهر وحده هو الذى يكسب الناس التجربة الصادقة التى تنفعهم. أما أن يعظهم الناس. فهذا ما لا ينفعهم لأن الإنسان بطبيعته يستكبر على الوعظ. والعقل على أية حال لا يكتسب اكتساباً وإنما هو طبيعة مركزة فى الإنسان)

2 - الخنساء ومراثيها. رودو كاناكس. ص 80

إلى موضوع آخر يفهم من سياق الكلام بشكل ضمنى ويرتبط بقضية الانتحال بشكل مباشر. فعلاقة سب الدهر والأيام والدعاء على الأقدار كلها سمات، يعتقد " كاناكس" أنها إسلامية، ولا يمكن وجودها بهذا الشكل فى الشعر العربى القديم، لينسحب كلامه على كل ما يمت - ولو ظاهرياً - إلى الفكر العقائدى الذى نلمح فيه معلماً إسلامياً، أو ألفاظاً تمت بصلة قريبة إلى البيئة العربية فى صد الإسلام وما تلاه من عصور[1] أما محاولته ربط هذا الكلام بما جاء فى القرآن الكريم وتأويل الآية الكريمة (ما هى إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) [2] وما ذكر عن الرسول ﷺ فى الحديث الشريف " لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله" [3] واعتقادنا أن محادثة الدهر جاءت نتيجة طبيعية لمواقف الشعراء مع أنفسهم، ولا يعدو أن يكون عتاباً فحسب.

وهذا ما لا حظه المستشرق الألمانى "فيرنر كاسكل" وفسره تفسيراً معقولاً.بقوله (إن شكوى الإنسان من تصرفات القدر ودعاءه على المنايا أو تصرفات الدهر يقصد به إظهار الجانب الإنسانى وخاصة التفجع مع إظهار الاحتمال والصبر) [4]

(وقد سبق إلى مثل هذا التشكيك " تيودور نيلدكه" حيث وقف

1 - انظر: مجلة الإسلام، مقالة بعنوان: تأثير الإسلام فى الشعر العربى القديم، من ص 141 -167
James A. Bellamy: The Impact of Islam on early Arabic Poetry p.141 Edinburgh - university 1979

2 - وراجع: بروينلش فى مقالته (محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم) ص 240 تعقيب على شعر أبى ذؤيب الهذلى فى قوله:" والدهر لا يبقى على حدثانه.."
سورة الجاثية، آية 24

3 - أنظر: أمالى المرتضى جـ1 / 45 وما بعدها

4 - القدر فى الشعر العربى القديم، فيرنر كاسكل ص 50 (بالألمانية)

أمام ذكر" النابغة الذبياني" لسليمان، موقف التساؤل، بل نجده يقول أيضاً، إن كل موضوع يبدو فيه اسم أسطوري معروف في القرآن، فإننا مضطرون إلى الشك في صحته " وكأن المستشرقين بهذا ينكرون على العرب في الجاهلية أبسط المعارف التي يمكن أن تحصلها أية أمة من الأمم، وهي المعارف التاريخية، وذلك أمر يشذ تماماً عن الطبيعة الإنسانية ذاتها) (1)

وواضح أن فهم بعض المفردات الغوية - لدى المستشرقين - فهماً كاملاً إنما يقف عائقاً أمام قضية بأكملها، قد تدفع بصاحبها إلى جمع ملاحظاته بعفوية شديدة واستنتاج جملة آراء سوية، أو ربما تنحدر به إلى أغراض أخرى في نفسه تبعد عن الغرض الأصلي من الموضوع الذي هو بصدده.

ويرى المستشرق الألماني "جورج يعقوب" رأياً مخالفاً لشرح "المبرد لكلمة"رصائع" التي وردت في لامية " الشنفرى الأزدي".

هتوف من الملمس المتون يزينها رصائع قد نيطت إليها ومحمل(2)

و "الرصائع": ما يرصع به من جوهر وغيره، ويقال تاج مرصع وسيف مرصع، أي محلى بالرصائع، واحدتها رصيعة، وقيل المراد بالرصائع السيور التي يزين بها القوس، أما " يعقوب" فيرى أنها مشتقة من العبرية، وبعد رجوعنا للقاموس العبري العربي وجدت كلمة " رصع" معناها: قطع بشكل شرائط أو سيور(3)

1 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. هدارة، ص 131 وما بعدها.
2 - نشيد الصحراء، محمد بديع شريف، بيروت 194، ص 92
3 - القاموس العبري العربي، قوجمان، ص 894، بيروت 1970م

أما " نولدكه" فيقول إنه لا يعرف كلمة (رصائع) إلا من لامية العرب، وهى ما يعلق على القوس[1]. ووجودها فى العبرية لا يقطع بأنها أصل فيها دون العربية فالخلاف قائم بين الباحثين فى أى اللغتين أقدم.

وغالباً ما ترتبط الألفاظ بالموسيقى الناجمة عن جملة المعانى التى يعبر عنها الشاعر الجاهلى، وبخاصة إذا كانت المعانى التى يقع عليها الشاعر العربى القديم متشابهة فيما بينها، وهذا الالتزام بجملة الألفاظ ذات الجرس الموسيقى الواحد، لم يكن التزاماً أعمى يحد من إبداع الشاعر وابتكاراته، وإنما كان هذا التقيد النمطى بجملة الإيقاعات الشعرية التى توصل إليها التطور الشعرى فيما بعد تحسباً لإقامة الشعر العربى على أوزان متماسكة وكان هذا الاستعداد الفطرى ينبئ عن عفوية استشعرها الشاعر العربى القديم وأتدافع إليها بوحى عبقريته وأصالته الشعرية "لقد عرف الإنسان العربى القديم الشعر الغنائى الذى يتحدث فيه عن ذاته ويصور مشاعره، واهتدى بفطرته إلى وحدة النغم فى كلامه التى ينبعث منها جمال الموسيقى، واستطاع برهافة إحساسه أن يحدث نغمات موسيقية مختلفة، عرفت فيما بعد باسم البحور"[2] فإذا جاءت هذه النغمات - فى أكثر من قصيدة - على وتيرة واحدة أو على نمط تكرارى، فقد عدها أغلب النقاد الألمان " محاكاة نمطية"، واقتصروا فى ملاحظاتهم على فن واحد وهو الرثاء كنموذج لما يفترضونه (فالشاعر الجاهلى يدور على جملة معانٍ محددة تحدث

1 - انظر: لامية العرب بين الشنفرى الأزدى وخلف الأحمر د. حسن محمد النصيح، ص 47

2 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة، ص 5

فى توالى تكرارها إيقاعاً موسيقياً ويأتى فى أغلب القصائد بصورة توحى بأن هناك شبه اتفاق فيما بين الشعراء القدامى على هذا الاتجاه واتباع نفس السلوك) [1]

وأول ما يدعمنا فى هذا الموضوع اللافت للنظر ما قاله "ابن رشيق": (وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التى يجدها المتفجع وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد) [2]

فقد لاحظ "جولدتسيهر" المستشرق الألمانى، أن الناحية الشكلية التى أتت منها قصيدة الرثاء فيما بعد، تقوم على تكرار المقاطع فى شطرى البيت، أو فى أبيات القصيدة نفسها، كقول مهلهل بن ربيعة يرثى أخاه كليباً.

على أن ليس عدلاً من كليب إذ طرد اليتيم من الجزور

على أن ليس عدلاً من كليب إذا ماضيم جيران المجير

على أن ليس عدلاً من كليب إذا رجف العضاه من الدبور [3]

(ويستمر هذا التكرار فيتجاوز العشر مرات بما يوحى للسامع بالرتابة وجمود الفكر وانعكاسه على أحاسيس الشاعر ومشاعره) [4]

فالتكرار اللفظى الذى يشير إليه "جولدتسيهر" إنما هو تكرار لتأكيد جملة المعانى التى يريد الشاعر أن يبرزها ويرمى إليها، كما أن ورودها فى شكل شطر بيت توحى - ليس بالرتابة كما يزعم الناقد الألمانى -وإنما تأتى بهذا الشكل لتوضح جملة المعانى الحماسية المعبرة عن

1 - ملاحظات على الشعر العربى القديم، ايفالد فاجنر ص 131

2 - العمدة لابن رشيق جـ78/2

3 - آمالى اليزيدى، ص 116

4 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى القديم، جولدتسيهر ص 372

الشجاعة والحرب والثأر عند المرثى أولاً، ويشير فى نفس الوقت إلى الفراغ الذى تركه المرثى بذهابه ثانياً، إلى جانب أن هذا التوقيع الصوتى الذى يحدثه تكرار شطر بأكمله يحدث رهبة فى النفس ويؤهلها فى حالة قصوى لاستشراف معنى ربما يكون جديداً فى تناوله ونمطياً فى تداوله، بين شعراء العصر الواحد (وهى قدرة الشعراء الجاهليين الفنية على تداول المعنى الواحد فى صور تعبيرية مختلفة، تظهر فى كل منها شخصية الشاعر وثقافته وخياله، بما يؤكد عدم النمطية أو الانحصار الشعرى الذى يدعيه بعض الباحثين)[1]

والغريب أن " رودوكاناكس" برغم تفهمه الكامل لطبيعة الشعر العربى -وبخاصة فى الفترة الجاهلية -يردد نفس فكرة "جولدتسيهر" (ولهذا تتكرر الصور الشعرية دائماً فى شعر "الخنساء" وتسير كلها على نمط إيقاعى واحد لا يتغير... والتكرار بهذا الشكل الذى يبعد بالشعر فى العامة عن القيمة الفنية)[2]. مثل قولها:

وإن صخراً لكافينا وسيدنا   وإن صخراً إذا نشتو لنحار
وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا   وإن صخراً إذا جاعوا لعقار[3]

والتكرار بهذه الصورة سواء من الناحية اللفظية أو الإيقاعية لا يبتعد عن القيمة الفنية على الإطلاق، بل يزيدها تأكيداً للمعانى الواردة فى القصيدة من ناحية، وتصويراً لحركة النفس وبيان حالها من ناحية أخرى، ولذلك حرص "رودوكاناكس" على تدارك موقفه فأعقب كلامه عن شعر الخنساء بانطباع معتدل من نفس القصيدة،

1 - الشعر العربى فى العصر الجاهلى، د. هدارة، ص 158
2 - الخنساء ومراثيها، رودو كاناكس، ص 37
3 - ديوان الخنساء، ص 73

بقوله:(ويتميز شعر الخنساء بالترصيع بحيث تصير الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز مثل: فالحمد خلته والجود علته، أو: حمال ألوية، شهاد أنجية، قطاع أودية..)[1]

وقد استعملت صيغة "فعال" للمبالغة -مع ما يصاحبها من جرس موسيقى يتناسب والغرض المنشود فى المرثية -فى وصف شجاعة المرثى وجرأته، كما استعملت صيغة "مفعال" فى قولها مقدام، ومسعار، بالإضافة إلى المبالغة المعنوية المتمثلة فى قولها: (كأنه علم فى رأسه نار) لتصوير مكانته العالية وسيادته، و"للفارعة بنت شداد" فى رثاء أخيها أبيات تستعمل فيها نفس صيغ المبالغة التى استخدمتها "الخنساء" بنفس الإيقاع الموسيقى والجرس الحزين، فتقول:

شهاد أندية رفاع ألوية ... سداد أوهية فتاح أسداد

نحار راغية، قتال صاغية ... حلال رابية فكاك أقياد[2]

واستخدام " دريد بن الصمة" ثلاث صيغ مبالغة هى فعال، وفعول، وفعيل، لتوكيد شجاعة أخيه وصبره على النوائب، فيضيف لجملة المعانى المشتركة عند الشعراء الجاهليين، بعداً جيداً يعمق به حق الاستعمال لنفس الألفاظ وما تحتويه من موسيقى وأبعاد إيقاعية ذات إيحاء خاص بالشاعر وموضوعه، فقال:

كميش الإزار خارج نصف ساقه ... صبور على العزاء طلاع أنجد[3]

---

1 - أنظر: الديوان، ص 78 وما بعدها.
2 - الأمالى، للقالى جـ2/324
3 - الأصمعيات ص 105
وراجع: ديوان المعانى للعسكرى جـ1/55
وانظر: الأصمعيات ص 101 (سعدى بنت الشمردل ترثى أخاها مسعدة)

والحقيقة إن عدداً من نقادنا العرب أثاروا مشكلة التكرار وذهبوا بها أبعد مما ينبغي أن تكون عليه: وظلموا شاعرنا العربي القديم باتهامه أنه يفرط في محاكاته لشعراء عصره، بأنماط لغوية ونوازع حسية وتراكيب إيقاعية نمطية، "وهذه الآراء موضع نظر، ففيها مبالغة في وصف النزعة الحسية في الشعر الجاهلي، وفيها مجاوزه للواقع حين نجعل الحسية سبباً في وجود معان مشتركة، وليس معنى دوران الوصف على معان ثابتة، جمود الشعر الجاهلي عليها وحدها)[1]

وقد جاء تعقيب "إيفالد فاجنر" على موضوع استخدام الخنساء للألفاظ المكررة داخل القصيدة، أكثر إنصافاً عن سابقيه من المستشرقين الألمان (فالخنساء مثلاً كانت تبدأ البيت بنفس الكلمة التي كانت تنهي بها البيت السابق من المرثية، فتنشأ من ذلك عملية الربط النفسي من ناحية تتابع الإحساس وتوافقه مع نفس المعنى، والربط الموسيقي الناتج من تكرار كلمات لها نفس الإيقاع، ولكنها مختلفة في تأثيرها بحكم موقعها في القصيدة.. وهناك إمكانية أخرى للتكرار كانت تتمثل في أن الكلمة الواردة في آخر البيت (القافية) كانت تتكرر في المرثية عدة مرات، مع العلم أن مثل هذا التصرف كان يعد خطأ إلا أن شعر الرثاء استثني من ذلك، وفي حالة عدول الشاعر عن تكرار أجزاء من الأبيات لغرض وحدة القافية-

---

1 - الشعر العربي في العصر الجاهلي، د. هدارة، ص 151

أنظر: نفس المرجع ص 150 وما بعدها (قضية المحاكاة في الشعر الجاهلي)

وراجع: فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، ص 301 وما بعدها،

وأنظر: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص 365 (ظاهرة التكرار الصوتي...)

فى بعض الأحيان - كان يلجأ إلى التركيب أو الصياغة ذات الجرس الموسيقى الواحد ولكن بدلالات متغيرة.. وأمثلة لهذه التراكيب (الشكل) كانت توجد عند الشعراء الهذليين وعلى الأخص عند أبى ذؤيب فى مرثيته المشهورة التى كان يصدر كل فقرة منها بعبارة:

(وليس ناج من صروف الدهر...)[1]

على أن " بروينلش" حاول -كعادته - أن يستقصى بعض التراكيب الشائعة عند الشعراء الجاهليين، وانتهى إلى أن هناك تشابهاً كبيراً، من حيث الجرس الموسيقى والإيقاع المتوافق مع ما ذكر فى القرآن الكريم، فى قوله تعالى (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)[2] وتكرارها بنفس السورة إحدى وثلاثين مرة، وهذا التشابه الذى يقصده " بروينلش" جاء فى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه الخمسة، حيث يقول:

والدهر لا يبقى على حد ثانه	جون السراة له حدائد أربع
صخب الشوارب لا يزال كأنه	عبد لآل أبى ربيعة مسبع
والدهر لا يبقى على حد ثانه	مستشعر حلق الحديد مقنع
حميت عليه الدرع حتى وجههن	حرها يوم الكريهة أسفع[3]

ثم يحاول " بروينلش" أن يوجد لتلك العلاقة مبرراً واهياً متمثلاً فى نمطية تتابع الصور وتكرارها على إيقاع موسيقى واحد[4] والمسألة ليس فيها تشابه على وجه الإطلاق، أولاً: للفارق الزمنى من ناحية،

1 - أنظر: ديوان الهذليين ص 125
وراجع: ملاحظات على الشعر العربى القديم، فاجنر، 118 وما بعدها.
2 - القرآن الكريم، سورة الرحمن، آية: 13
3 - شرح أشعار الهذليين جـ1/ص4، وراجع نفس المصدر جـ1/246 أبيات لصخر الغى فى رثاء أخيه وأنظر المفضليات ص 420
4 - محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم، بروينلش، ص 240 وما بعدها (بالألمانية)

وهو ما حاول " بروينلش" أن يسقطه مع ما سبقه من محاولات (فالقرآن صورة بيانية فريدة تبعد كل البعد أن تكون شعراً أو سجعاً كسجع الكهان)[1]

والمرجح أن المستشرق الألمانى حاول أن يوجد سبباً معقولاً - ولو ظاهرياً - لربطه بين ما ذكر فى القرآن الكريم، وما تردد فى قصائد الجاهليين من تراكيب، ينطلق من هذا التبرير إلى أغراض أخرى فى نفسه، ويترتب عليها انسحاب الكلام على كل الشعر العربى القديم، وارتباط تلك التراكيب فى شكلها وموضوعها بالإسلام، وهى قضية ذات وجهين، الغرض منها التشكيك فى صحة القديم من ناحية، ولفت النظر إلى مسألة التشابه النمطى فى القرآن الكريم من ناحية أخرى كرد فعل لفكرة التنزيه، أما مسألة تتابع الصور التى جاء بها "الهذلى" فعلى ما يبدو أن قسوة المصاب الذى حل به حيث فقد خمسة من رجاله الشباب، فترك حديث المديح وأوحى بشىء من صفاتهم بصورة غير مباشرة، على هيئة عرض لوحات تبرز قوتهم وشجاعتهم فى شخص البطل المحارب، والحمار الوحشى، ثم الثور الشديد المراس، وفى نهاية الأمر تبدو قناعته التامة تجاه تلك القوة الحتمية المتمثلة فى نهايات هذه الأمثلة الثلاثة على يد القدر

كم من جميع الشمل ملتئم القوى كانوا بعيشقبلنا فتصدعوا [2]

وإيراد الأمثلة جاء ليعبر عن نفسه الموجعة ويحاول أن يبث فيها الأمن والاستقرار بعد طول اضطراب، ويخفف فى نفس الوقت من

1 - الشعر العربى فى القرن الأول الهجرى، د. هدارة،ص 76
2 - شرح أشعار الهذليين جـ1 ص 4

مصابه يسهل عليه تحمله. على اعتبار أن الأقدار لا مجال لمقاومتها. وأن من رأى مصيبة الغير هانت عليه مصيبته. وهى نفس مكونات الفكرة التى تكررت عند "الخنساء" حين بكت " صخرا" بقولها:

وما يبكون مثل أخى ولكن أعزى النفس عنه بالتأسى[1]

ولكن "رودو كاناكس" فهم كلمة "التأسى" خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التشفى فى مصائب الآخرين[2]، كما سبق أن بينا.

أما بالنسبة للتكرار الإيقاعى الذى ورد فى قصيدة "ابى ذؤيب الهذلى" فقد فسره "جولدتسيهر" تفسيراً منطقياً حين عرض لجملة الأغانى التأبينية التى تكونت من النياحة على الموتى والتى تعد البراعم الأولية لفن المرثية.. فمن قصائد الرجز القصيرة والأبيات المقطعة من الرجز الطويل تطورت بالتدريج المرثية فى صورها المتعددة وأشكالها الفنية فى القصيدة الشعرية. ويسرى ذلك أيضاً على العناصر الموسيقية فى رثاء الميت. فإن الإغانى الشعبية البسيطة التى قامت بها النائحات قد تم تطويرها إلى أغان فى تأبيينة بوساطة متخصصين فى الغناء.. ومن خلال وجود هذه الصيغ العالية التطور لم يتمكن من القضاء التام على ممارسة النياحات غير الموزونة. وقد خدم هذا -ولو ظاهرياً - التعبير التلقائى للشعور الطاغى حيث يجد الشاعر تجاوباً إيقاعياً مع أنات قلبه. وتتسق هذه التراكيب فى جرسها مع رتابة الحزن داخل النفس. وهذا الاتفاق يتكرر بصورة مباشرة مع كل بيت من أبيات القصيدة كرد فعل لطبيعة الموضوع المثار.. ولكن

1 - الديوان ص 84 وما بعدها

2 - الخنساء ومراثيها. رودو كاناكس. ص 67

بقيت هناك حاجة إلى أشعار الرثاء، التى تكون فى الواقع ناجّة عن إعمال العقل والجهد الذهنى وأول ما لحظه عند الهذليين[1]

أما المحاولة الوحدية التى تحسب "لبروينلش" فهى إضافة جدول لبحور الشعر العربى المستخدمة عند عدد من الشعراء الجاهلين، مبيناً فيه عدد القصائد بشكل عام والنسبة المئوية لكل بحر مستخدم، ابتداء ببحر الطويل وانتهاء ببحر الهزج، وقد استطاع بروينلش "أن يضع من هذا الجدول الإحصائى تصوراً دقيقاً لاستخدام بعض الشعراء القدامى لجملة البحور الشعرية التى نظموا فيها، مؤكداً بما لا يدع مجالاً للشك اهتمام الشعراء ببحور دون أخرى حسبما يتفق والغرض المنشود، كما هو موضح بالنسب المئوية فى الجدول.

كما حاول "بروينلش" أن يوجد علاقة - كالتى تناولتها فى الجدول المبين -بين شيوع أوزان بعينها فى بيئة دون أخرى، والتأكيد - كما فعل "جرونبام"[2] - على أن هذه الأوزان فى جملتها قد أخذت من أصول غير عربية، إلا أن "فيرنر كاسكل" فى كتابه (القدر فى الشعر العربى القديم) ففى هذه التهمة من قبل، واستطاع أن يبرز عكسها من خلال تتبعه للألفاظ التى تحصل جرساً موسيقياً خاصاً بما يقابلها من أثر نفسى عميق عند الشاعر العربى القديم (وكان التقليد اللفظى عند الشعراء القدامى نابعا من احساسهم الفنى بتوافق الإيقاع مع الغرض المنشود، ولذلك أحسوا بأن لزاماً عليهم عند وصف الحيوان وحركاته واندفاعه اختيار اللفظ المتجانس الإيقاع مع شدة المعنى

1 - ملاحظات على شعر الرثاء العربى، جولدتسيهر، ص 362 وما بعدها 0 بالألمانية)
2 - أنظر: تطور الشعر العربى، جرونبام، ص 133 وما بعدها.

وصلابته، وكذلك فعلوا في الغزل، حتى اختفت تلك النمطية عند انشغالهم بأغراض أخرى تمس حياتهم الواقعية) [1]

اسم الشاعر	عدد القصائد	بحر الطويل: العدد	بحر الطويل: النسبة المئوية	بحر البسيط: العدد	بحر البسيط: النسبة المئوية	بحر الوافر: العدد	بحر الوافر: النسبة المئوية	بحر الكامل: العدد	بحر الكامل: النسبة المئوية	بحر المتقارب: العدد	بحر المتقارب: النسبة المئوية
ابو ذؤيب	25	18	51%	5	14%	6	17%	2	6%	2	9%
ابو خراش	22	12	55%	3	14%	6	27%	1	4%		
المتنخل	6			3	50%	1	17%			1	16%
النابغة	21	12	29%	8	26%	8	26%	2	9%		
عنترة	27	7	26%	2	7%	9	23%	8	20%	1	4%
طرفة	19	9	48%			1	5%	4	21%		
علقمة	12	8	62%	2	22%			1	7.5%		
امرؤ القيس	68	29	43%	5	7.5%	11	16%	5	7.5%	7	10%
طفيل الغنوي	46	27	59%	5	11%	9	20%	2	6%		
أوس بن حجر	49	21	43%	7	14.5%	6	12%	7	14.5%	4	8%
زهير	20	6	30%	5	25%	6	30%	2	10%	1	5%
الأعشى	82	28	34%	9	11%	8	10%	12	14.5	10	12%

1 - القدر في الشعر العربي القديم، فيرنر كاسكل، ص55.
أنظر: موسيقى الشعر العربي، إبراهيم أنيس، ص 174 وما بعدها.

بحر الخفيف		بحر السريع		بحر الرمل		بحر المديد		بحر المنسرح		بحر الرجز		بحر الهزج	
العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
										1	2%		
		1	17%										
			5%										
			7.5%										
			2%	1	1.5%	1	1.5%	2	4%	4	6%		
										2	4%		
		2	6%					1	2%				

وقديماً قال " ابن رشيق " عن الوزن - وهو من أهم أركان الموسيقى

-إنه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية[1]. فالموسيقى ذات صلة وثيقة بأحاسيس الشاعر وبألفاظه وعباراته وبصوره الشعرية، ولذلك نجد "فاجنر" يؤكد تلك العلاقة بين الوزن الشعرى وموضوع القصيدة، فيربط ربطا معقولاً، - عن سابقيه من المستشرقين الألمان - بين الموسيقى -وأبعاد العلمية الشعرية النفسية واللفظية والفكرية، والتركيز على وجودها لدى الشاعر العربى القديم، دون اللجوء إلى النسب التى حاول " بروينلش" من خلالها أن ينفذ إلى غير ما توقعنا منه فى أثناء سير الدراسة نفسها، فعلاقة البحر بالموضوع، قد تناولها بعض نقادنا العرب القدماء واهتدوا فيها إلى قرار(وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه غيرادها وقافية يحتملها فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ولا تتمكن منه فى أخرى أو تكون فى هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه فى تلك)[2]

وعلى ما يبدو أن " فاجنر" تأثر بآراء نقادنا العرب القدماء، لأنه يؤكد فى ملاحظاته التى استند فيها على ما ذكره " العسكرى"، من (أن الشاعر العربى القديم اختار من البحور التى كان الشعراء ينظمون فيها كالبسيط والطويل، إلى جانب الرجز والسريع والمديد والهزج، والأشكال الأولى أيضاً كالسجع والرجز جنباً إلى جنب.. ولم يخضع الشاعر العربى القديم فى رثائه إلا للعاطفة فى حالتى الجزع والسكون، فهى التى حددت أوزان الشاعر وقوافيه، وإن كنا لا نعدم

1 - العمدة لابن رشيق، جـ1 ص 134
2 - كتاب الصناعتين، لأبى هلال العسكرى، ص 145

وجود محاولات لم يحسن أصحابها استغلال قافيتها بصورة أفضل، كقول " تأبط شراً" يرثي خاله فى لاميته التى يقول فى مطلعها:

إن بالشعب الذى دون سلع لقتيلا دمه مايطل
خلف العب على وولى أنا بالعبء له مستقل[1]

وكذلك القافية الساكنة فى قول "الخنساء" تبكى صخراً من " مجزوء الرمل".

مرهت عينى فعينى بعد صخر عطفه
فدموع العين منى فوق خدى مركفه[2]

ولكننا نقف عند قصائد أخرى من نفس الفترة وقد نجح أصحابها فى الموازنة بين حالاتهم النفسية واختيار البحر وتحديد القافية حتى وإن كانت من بحر الرجز، كقول امرىء القيس عندما قتل أبوه وفشل فى إدراك ثأره:

تالله لا يذهب شيخى باطلا حتى ابير مالكا وكاهلا
القاتلين الملك الحلاحلا خير معد حسبا ونائلا
يا لهف نفسى إذ خطئن كاهلا نحن جلبنا القرح القوافلا
يحملنا والسل والنواهلا مستغرمات بالحصى جوافلا

تستنفر الآواخر الآوائلا[3] وهذا الكلام يؤكد أن شعراء العصر الجاهلى قد نظموا فى جميع بحور الشعر العربى، كالبسيط والطويل والكامل والوافر والخفيف، سواء كانت مجزوءة أم كاملة

1 - حماسة أبى تمام بشرح المرزوقى قسم 2 ص 827
2 - ديوان الخنساء ص 170، ديوان الخنساء ص 199 (فى رثاء زوجها مرداس)
أنظر: ديوان أوس بن حجر ص 102 (مرثيته لفضالة بن كلدة)
3 - ديوان امرىء القيس 134
أنظر: ملاحظات على شعر الرثاء العربى القديم، الجزء الثانى، ص 113 وما بعدها (ايفالد فاجنر)

التفاعيل، ثم يشير "فاجنر" إلى أن هذه القضية مازالت قيد البحث ولم يصل النقاد فيها إلى قرار[1]

وواضح أن ملاحظات "فاجنر" المستشرق الألماني المعاصر قد جاءت أكثر إنصافاً –من سابقيه - للشاعر العربي القديم، ويعكس في نفس الوقت صورة نقدية تتنزه في مضمونها عن الميل والهوى، وتعتمد في أطرها النظرية على معطيات واقعية وفكر مستقيم

1 - راجع: بناء القصيدة العربية، د. يوسف بكار ص 210 وما بعدها

المحتوى

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496



تناول عدد كبير من المستشرقين أدبنا العربي قديم بالدراسة والتمحيص والبحث والتقصي، فناقشوا بنيته التركيبية، والنحوية والصرفية والأسلوبية، واقتفوا أثر كل تغير عرفته القصيدة العربية القديمة بكل إمعان وحرص واهتمام.. ويأتي موضوع هذا الكتاب؛ ليحقق هدفا نقديا في الكشف عن الاتجاهات النقدية الألمانية المعاصرة في وقوفها على أدبنا العربي القديم.



تصميم الغلاف: د/ هند سمير

وزارة الثقافة


www.gocp.gov.eg

الثمن: ثمانية جنيهات